National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services Branch
395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction des acquisitions et des services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LA VISIÓN MATERIALISTA DE JOSÉ LUIS HIDALGO: ESTUDIO SEMIÓTICO

BY

ADAM C. SPIRES

©

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1995

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-01523-8

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Adam C. Spires

TITLE OF THESIS: La visión materialista de José Luis Hidalgo: análisis semiótico

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1995

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES ALL OTHER PUBLICATION AND OTHER RIGHTS IN ASSOCIATION WITH THE COPYRIGHT IN THE THESIS, AND EXCEPT AS HEREINBEFORE PROVIDED NEITHER THE THESIS NOR ANY SUBSTANTIAL PORTION THEREOF MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED IN ANY MATERIAL FORM WHATEVER WITHOUT THE AUTHOR'S PRIOR WRITTEN PERMISSION.

Adam C. Spires
Grand Manan, New Brunswick
E0G 1L0 Canada

Date: January 11, 1995

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "La visión materialista de José Luis Hidalgo: estudio semiótico" submitted by Adam C. Spires in partial fufillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Dr. J.R. Varela (supervisor)

Dr. A. Forcadas

Dr. F. Judson

Date: December 6, 1994

DEDICATION

To my family 'back east,' whose love reaches across oceans and continents.

To Andrea and the Munro family, who opened their hearts and home to me.

To my two 'big' sisters: Sandra and Barbara.

ABSTRACT

José Luis Hidalgo (1919-47) wrote poetry during the troubled times of the Spanish Civil War (1936-39). Upon his death, his last and most recognized book of poems (Los muertos) was assembled and despite the fact that it treats the topic of God ambiguously and that it was written during a period of imposed orthodoxy, some of Hidalgo's critics have defined him as a religious poet. We find this characterization to be unjust, especially when considering that his first two books contain many evident nuances of a materialistic philosophy of life.

Although the author's true spiritual beliefs cannot be determined, we offer, as an alternative solution, a study which examines the philosophical posture promoted in the most recognized poems of his first book, Raíz (1944); those which, consequently, best illustrate Hidalgo's handling of metaphysical and existential concepts. In view of this purpose we analyze four poems and we propose an interpretation of their respective meanings with the goal of testing the following hypothesis: the poems which form our *corpus* promote a materialistic vision of the origin and meaning of life.

In addition to an introduction which provides bio-bibliographic information and a conclusion that evaluates our study, the thesis comprises three chapters. In the first, we outline the criticism to which Hidalgo's work has been previously subjected and offer an alternative course of study; in the second, we put into context and develop an analytical method which is based, in theory, on semiotics; and in the third, we analyze the four poems.

RESUMEN

José Luis Hidalgo (1919-47) escribió poesía en el período de la Guerra Civil Española (1936-39). Al morir, se reunieron los poemas de su última obra, la más conocida, (Los muertos) y a pesar de que trata con ambigüedad el tema de Dios y de que fue escrita en los momentos en que imperaba una estricta censura inspirada en la más rigurosa ortodoxia católica, algunos críticos de Hidalgo lo han descrito como un poeta religioso. A nuestro juicio, esta caracterización es inapropiada, sobre todo si se consideran sus dos primeros libros, los cuales contienen matices evidentes de una filosofía materialista.

Aunque la verdadera creencia espiritual del autor siempre será un misterio, ofrecemos aquí, como solución alternativa, una investigación que examina la actitud filosófica promovida en los poemas más conocidos de su primer libro, Raíz (1944) y que son aquellos que ilustran mejor su manejo de los conceptos metafísico-existenciales. Con este fin *in mente*, analizaremos cuatro poemas y propondremos una interpretación de sus respectivos sentidos como una manera de evaluar la siguiente hipótesis: los poemas que forman nuestro *corpus* promueven una visión materialista del origen y del sentido de la vida.

Además de una introducción, que procura información bio-bibliográfica, y de una conclusión, que evalúa los resultados; la tesis se compone de tres capítulos. En el primero, reseñamos la crítica que se ha producido sobre las obras de Hidalgo y proponemos una orientación alternativa; en el segundo, contextualizamos y explicamos nuestro método de análisis, cuyo fundamento es la semiótica; y en el tercer, sometemos los cuatro poemas a los procedimientos de análisis.

ACKNOWLEDGEMENTS

I thank Dr. José Varela for his encouragement and invaluable guidance as my supervisor and teacher during the course of my Masters degree.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	15
CAPÍTULO II	39
CAPÍTULO III	56
CONCLUSIONES	109
NOTAS	115
BIBLIOGRAFÍA	117
APÉNDICE	120

INTRODUCCIÓN

Hay un poeta español de la posguerra que no ha recibido la atención que merece, se trata de José Luis Hidalgo (J.L.H.), quien escribió y pintó entre los años 1935 y 1947. De sus tres obras publicadas, la última, Los muertos, es la que, pese a haber sido publicada póstumamente, ha atraído más interés. Por haber muerto a los 28 años y haber producido sus obras en una época de confusión intelectual provocada por el franquismo, Hidalgo desapareció sin que nadie, salvo sus propios colegas, le otorgara mucha importancia.

Los pocos críticos que se preocuparon de él lo denominaron el poeta "vital" porque en casi todas sus obras está presente la preocupación por la vida y la muerte. Su "vitalidad" surgió en momentos en que la vida humana se encontraba amenazada por una nueva guerra mundial y, más cerca de su realidad, por la Guerra Civil Española. A su vez, el pensamiento existencialista y surrealista lo indujo a reconsiderar la naturaleza de la existencia humana. Por lo tanto, no sería ariesgado proponer que su actitud vital surgió como una respuesta hacia los horrores de la guerra y hacia las dudas existenciales provocadas por las tendencias filosóficas de su época.

Los críticos están de acuerdo acerca de la inquietud vital que demostró Hidalgo en sus obras; pero, al mismo tiempo, persiste cierta incertidumbre en cuanto a su actitud filosófica. Los muertos, por ejemplo, expresa una constante duda espiritual causada por la transitoriedad del hombre. Por eso, mientras algunos críticos destacan su fe en Dios ante la muerte, otros ponen de relieve su actitud agnóstica. En conclusión, nos parece que los intentos hechos hasta el momento en esta dirección no han sido capaces de resolver

satisfactoriamente el enigma que, en este aspecto, presenta la obra hidalguiana.

Hidalgo se interesó, por un lado, en el existencialismo y en la astronomía y, por otro, en la religión. Por eso, no es difícil entender por qué se encontró en medio de un dilema espiritual. Pero, aunque este dilema se explica históricamente, todavía hay críticos que insisten en la autenticidad de su fe y no les faltan razones para creer que Hidalgo fue "buen cristiano." Así, (1) algunos de sus poemas demuestran fe en Dios, (2) él fue soldado nacionalista en la Guerra Civil (lo que permite suponer que luchó para proteger la tradición católica),[1] (3) a pesar de la separación de la norma social implicada en las nuevas tendencias artísticas, ninguno de sus coetáneos se rebeló contra la religión y, finalmente, (4) la España de Hidalgo, especialmente después de la victoria de Franco, promovió la conservación de sus profundas raíces católicas. Sin embargo, tampoco se puede pasar por alto el que, pese a tales motivos, persiste, en su obra, el deseo de expresar una filosofía materialista. Esta actitud heterodoxa es más evidente en los poemas iniciales de su primera obra, (Raíz) y, por lo tanto, el presente estudio se centrará en el análisis de esos poemas.

I. EL HOMBRE:

Hidalgo nació en Torres (Santander), el 10 de octubre de 1919. Después de que muriera su madre (cuando él tenía siete años), se fue a vivir con sus tíos en Torrelavega. Allí fue donde se inició su carrera artística, pues se interesó en la poesía y en la pintura. A los dieciséis años empezó a colaborar en el semanario torrelaveguense El Impulsor. Dos años después, fue nombrado Profesor de Dibujo del Instituto de Torrelavega. A los

diecinueve años fue movilizado e incorporado al Regimiento de Infantería de América, Número 3.

Al terminar la guerra, coordinó sus estudios de Bellas Artes en Valencia con las obligaciones del cuartel. En 1943, obtuvo el título de Profesor de Dibujo y en 1944, después de dos años de tardanza, se publicó su primera obra, Raíz. En 1945, Proel publicó su segunda obra, Los animales. En enero de 1946, empezó a escribir una novela (La escalera), pero ya entonces la tuberculosis le estaba afectando. Ya grave en el hospital Chamartín de la Rosa (Madrid), puso orden, junto con sus colegas Ricardo Blasco y José Hierro, a lo que sería su última obra. Murió el 3 de febrero de 1947. Poco después, Los muertos fue publicado por la Colección Adonais. Además de sus obras publicadas, la actividad artística de Hidalgo consistió en, frecuentes visitas a tertulias (incluso la de Gerardo Diego en Madrid), en colaboraciones a revistas y en su asistencia a congresos y exposiciones de dibujo y de pintura.

II. SU OBRA:

A. RAÍZ:

Los primeros poemas de Raíz establecieron el contexto filosófico en el cual se situaría la mayor parte de su trabajo. Julia Uceda, en el prólogo de su Antología poética, se refiere a los tres primeros poemas en los siguientes términos: ". . . son los que anuncian a uno de los poetas de nuestra posguerra que más gravemente han meditado sobre el fin último del hombre" (1970, 22). Sin embargo, la obra misma no recibió mucha atención porque le faltaba unidad temática y un estilo firme. De hecho, Raíz está compuesto de cinco colecciones de poemas, algunas de las cuales Hidalgo

ya había escrito en 1935: "Mensaje hasta el aire," "Poesías," "Las luces asesinadas y otros poemas," "Ciudad" y "10 poemas junto al mar." Inicialmente, pensó titular la obra Raíz del hombre, lo que vendría a confirmar la mayor importancia de los primeros poemas que tratan de ese mismo tema.

En 1942, envió la versión original de Raíz al concurso de Adonais y obtuvo una mención honrosa. Desde ese momento, un editor valenciano de Corcel, tuvo la obra en sus manos; pero, a pesar de haber sido aprobada por la censura, no se atrevió a imprimirla. Esta demora le permitió a Hidalgo corregirla y ordenarla varias veces. De hecho, los poemas de su segunda obra publicada, Los animales, pertenecían a Raíz. Por fin, ésta fue publicada en 1944 por la casa editorial Cosmos (Valencia), y consistió en sólo esos poemas que una vez formaron parte de las colecciones antes mencionadas.

Los poemas más conocidos de Raíz son "Así me iré afirmando," "Hay que bajar" (de "Mensaje hasta el aire") y "La mina" (de "Poesías"). En una carta fechada el 6 de julio de 1944, Vicente Aleixandre, refiriéndose a estos primeros poemas, le dice a Hidalgo lo siguiente:[2]

> Creo, como te he dicho, que es en la primera parte, con el poema "Hay que bajar" y con "La mina," donde está la primera inquietud tuya para prever lo que después has hecho.

De las demás colecciones, incluyó poemas de amor, de la deshumanización ciudadana y, siendo de la costa, de sus contemplaciones sobre el mar. La heterogeneidad temática es evidente; pero, la obra es importante porque por primera vez aparece una muestra de esa inquietud vital, que nunca lo abandonaría.

B. LOS ANIMALES:

Es un librito de once poemas simbólicos donde cada animal representa un tópico, por ejemplo: el "Caballo" representa el poder y la vida ardiente, la "Tortuga," la lentitud y la "Vaca," la mansedumbre. Inicialmente (1945), quería publicar el conjunto de poemas en la revista Corcel, pero un censor creyó ver irreverencias en un verso del poema "Caballo." Otra vez la demora le permitió hacer cambios; de hecho, agregó dos poemas más y Los animales fue publicado a finales de 1945 en la colección Proel. Ésta, su única edición, fue dedicada a Gerardo Diego.

C. LOS MUERTOS:

Inicialmente titulada La llanura de los muertos, iba a incorporar las experiencias del autor en la guerra. Pero, finalmente, sacó toda referencia histórica para que la obra transmitiera un sentido, no personal, sino universal; pese a ello, la temática y su tono revelaron al autor. Esta obra, obviamente, no representa la primera muestra de su preocupación por el destino último del hombre sino, según sus críticos, su maduración.

Hidalgo y sus dos colegas, Blasco y Hierro, ordenaron los cincuenta y seis poemas en cuatro partes que no llevan título. Según el testimonio verbal de Hierro, Hidalgo quería que las cuatro partes se ordenaran como sigue: (1) una meditación sobre el universo como un gran cementerio, (2) su ira y rebeldía ante el destino mortal, (3) su resignación y (4) la luz y la fe (conocimiento y aceptación). Pero, en los hechos, estas distinciones nunca se realizaron de una manera tan clara; por el contrario, en lugar de una progresión, Los muertos manifiesta cierta confusión. En todo caso, lo más sobresaliente de esta obra es el constante vaivén de su duda espiritual.

III. SU ÉPOCA:

Para contextualizar la época en la cual escribió nuestro autor, ofreceremos el siguiente panorama histórico:

A. EL SIGLO XX:

Conforme a James Stamm en A Short History of Spanish Literature, las primeras décadas del siglo XX representaron un período de crisis en España. El país ya no figuraba políticamente entre las potencias europeas y la pérdida de sus últimas colonias americanas redujo el imperio español a su estado peninsular. La situación, ya precaria, se complicaba cada vez más con los problemas interiores; las luchas entre las clases, los movimientos separatistas, etc. El país se encontraba tan paralizado que ni siquiera pudo participar en la Primera Guerra Mundial. Pero, su aislamiento del resto de Europa tuvo ciertas ventajas en el campo literario; mientras la literatura europea se escribía en medio del caos, los escritores españoles, imperturbados por la crisis mundial, produjeron una literatura auténticamente española.

1. La generación del 98 y el Modernismo: La Generación del 98 permaneció activa hasta los años 30 y, durante este tiempo, el Modernismo estaba abriendo nuevos horizontes estéticos y lingüísticos. Entre los escritores más representativos de dichos movimientos figuran: Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío. Entre ellos, se realizaron grandes logros, tanto en el campo de la filosofía como en el de la poesía. El lenguaje poético y la búsqueda de la "poesía pura" experimentaron avances significativos gracias a los esfuerzos

de Juan Ramón Jiménez y de Darío, y Unamuno, por su parte, llegó a ser uno de los grandes pensadores existencialistas del siglo XX.

2. La vanguardia: A partir de la Primera Guerra Mundial, aparecieron muchas tendencias nuevas que se agruparon bajo el nombre de la "vanguardia." En esta época de experimentación estética, los varios "ismos" que surgieron incluyeron: el futurismo, el dadaísmo, el creacionismo, el ultraísmo y el que tuvo mayor impacto, el surrealismo. Varios escritores experimentaron con los "ismos," pero esas actividades, de breve duración, pronto cedieron paso al movimiento intelectual del grupo de poetas llamado "Generación del 27," en honor del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora.

3. La generación del 27: La devoción de Góngora por la renovación lingüística y su estética singular, atrajeron irresistiblemente a esta nueva generación formada, en gran parte, por universitarios; muchos de los cuales pasaron por la Residencia de Estudiantes en Madrid, donde trabaron amistad, organizaron tertulias y colaboraron en varias revistas de la época. La Generación del 98, el Modernismo y la vanguardia habían establecido un rico terreno intelectual, y esta nueva generación del 27 lo aprovechó a través de la cooperación amistosa con el fin de realizar logros comunes. Muchos de los que figuraron en esta generación vinieron, curiosamente, de Andalucía: Federico García Lorca (Granada), Vicente Aleixandre (Sevilla), Rafael Alberti (Cádiz), Luis Cernuda (Sevilla), José Moreno Villa (Málaga) y Pedro Salinas (el mayor del grupo) que fue catedrático en Sevilla desde 1918.

B. LA GUERRA CIVIL:

El desarrollo de la generación del 27 fue interrumpido abruptamente por la Guerra Civil (1936-1939), que dividió y esparció a sus miembros. Mientras el país entraba en el caos, algunos escritores se quedaron y otros se exiliaron; una de las excepciones fue Federico García Lorca, cuyo asesinato (agosto de 1936) simbolizó el fin de la Generación del 27 y el comienzo de una censura que iba a durar hasta la muerte de quien la impuso, (Franco, 1892-1975).

Durante la Guerra Civil, el escritor español se sintió obligado a apoyar su doctrina particular. La división fue evidente; por un lado el "II Congreso de Escritores Antifascistas" (Valencia, 1937) y, por otro, los escritores del "nacional-sindicalismo." Durante estos tres años, la literatura reflejó casi únicamente las circunstancias de la guerra.

C. LA POSGUERRA:

Muertos Lorca, Unamuno y Machado, los jóvenes poetas de la posguerra tuvieron que buscar el liderazgo de otros "maestros:" Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. Las diversas revistas de los primeros años de posguerra ofrecieron un terreno fecundo en el cual pudieron colaborar los poetas; entre ellas se destacaron dos como encarnaciones de la nueva época: Escorial y Garcilaso, en cuya formación participó Gerardo Diego. Otras publicaciones significativas fueron Sombra del paraíso (Aleixandre, 1944) e Hijos de la ira (Dámaso Alonso, 1944), que estableció un nuevo terreno existencial.

Por lo general, el lado republicano había sido el más desarrollado en el mundo intelectual y artístico. Por lo tanto, al terminar la guerra, la dispersión

de sus miembros tuvo efectos perjudiciales para el mundo literario. La España de la posguerra fue controlada por "una Iglesia tremendamente moralista comprometida con un Régimen convertido en cruzada católica" (Sanz Villanueva 1984, 19). La única circunstancia englobante, es decir, que afectaba a todos los escritores, fue la censura impuesta por Franco (en 1938) mediante su "Ley de Prensa." Según Dionisio Ridruejo (testigo de primera mano):[3]

> La censura española fue, durante muchos años, dogmática, xenófoba y pudibunda en un grado inverosímil. . . . Lo he vivido. Durante tres años ocupé el cargo del que dependían los servicios de censura de libros, cine y teatro. Pero yo mismo no podía aflojarla ni dirigirla. Una Junta Superior, más o menos secreta y con abundante participación eclesiástica, establecía normas y confeccionaba listas de exclusiones.

En conclusión, a pesar de que la poesía era el género menos afectado por la censura, los poetas de la posguerra estuvieron obligados a conformarse a normas absolutas y, por la mayor parte, lo hicieron. Sin embargo, algunos poemas de Hidalgo se alzan de manera evidente e inexplicable en contra de dichas convenciones.

IV. SUS COETÁNEOS:

Por la mayor parte, los amigos de Hidalgo fueron sus colegas literatos: José Hierro, Ricardo Blasco, Blas de Otero, Gabriel Celaya y otros; es notable que también tuviera contacto con los "maestros," Gerardo Diego y Vicente Aleixandre. En la antología, Cuatro poetas de hoy, M. de Gracia Ifach une a los cuatro poetas "del norte": José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro, cuya trayectoria reseñamos brevemente a continuación.

A. GABRIEL CELAYA (1911-):

Fue uno de los poetas más productivos de su época; sus más de cincuenta títulos incluyen libros de poemas y de narraciones, ensayos y alguna obra teatral. Escribió bajo más de un nombre: Juan de Leceta, Rafael Múgica y Gabriel Celaya. Su poesía refleja una preocupación por su vida afectiva y por sus angustias, (muchas veces provocadas por las injusticias sociales.) Su obra, desde 1935 (Marea del silencio), hasta tiempos más recientes (El derecho y el revés, 1973) entrega la realidad de su época. Su inquietud por la vida humana no surge de lo existencial, sino de la angustia provocada por una vida que carece de justicia y amor.

B. BLAS DE OTERO (1919-1979):

Fue poeta de intensidad social y religiosa. En su primera obra, Cántico espiritual (1942), está presente San Juan de la Cruz, especialmente cuando enfrenta su "angustia de ser;" la cual lo impulsa a clamar a Dios, a pedir su ayuda y a enfadarse con Él. Su poesía fue escrita para "la inmensa mayoría;" poesía popular que muestra una preocupación por la vida y por el hombre. A través de la evolución de su obra, su inquietud se fue haciendo cada vez más social y menos religiosa.

C. JOSÉ HIERRO (1922-):

Hierro fue un poeta de valores privados pero, al mismo tiempo, reveló una conciencia social dirigida a los problemas de su época. Su primera obra, Tierra sin nosotros (1947), mostró una delicada inquietud por la vida humana provocada por toda la destrucción de su época. Su Quinta del 42 (1953), pone de manifiesto cierta musicalidad y sentimentalidad. Desde su Poesías completas (1962), ha trabajado más bien en el campo de la crítica musical.

Hay dos características compartidas por muchos escritores de esta época y son: (1) la preocupación social, (nada sorprendente si se tienen en cuenta las circunstancias históricas) y (2), cierta angustia metafísica por el destino del hombre que se manifiesta en frecuentes advocaciones a Dios, como si se esperara de Él la resolución de tal enigma. De hecho, bajo la dictadura se valoró casi cualquier obra de fervor religioso o nacionalista, y aquéllas que se oponían a estas doctrinas eran abolidas y sus autores corrían el riesgo de ser castigados por las autoridades. Por eso es tan curioso que, dada la visión de mundo que pone de manifiesto Raíz, fuera publicada. Raíz no sólo era una obra diferente de las de sus coetáneos, sino también, abiertamente disidente. A continuación, y como un intento lateral por explicar la singularidad de la poesía de Hidalgo, haremos una síntesis de lo que fueron sus años de formación.

V. LA FORMACIÓN DE HIDALGO:

El factor más decisivo en la formación intelectual de Hidalgo fue, indiscutiblemente, su participación en la Biblioteca Popular de Torrelavega. Al respecto, afirma Cantalapiedra:

> En la *Biblioteca Popular de Torrelavega* vivió José Luis Hidalgo una vida intelectual intensa. Pronto empezarían a verse los frutos; muy joven empezó sus actividades como escritor y pintor. Contribuye de manera decisiva la propia *Biblioteca* con su sala de exposiciones, con las conferencias y el grupo de "Amigos del arte" que se formó en su seno (1975, 50).

Desde muy joven se interesó en la religión y en la astronomía; vale decir, empezó a labrar el terreno intelectual en el cual, más tarde, brotaría su dilema espiritual. Leyó extensamente a la Generación del 98 y del 27. Él mismo empezó a publicar en 1933 (época de los del 27) y apenas tenía

catorce años cuando vio la luz, en el semanario torrelaveguense El Impulsor, su artículo filosófico "Dos ideas." Como solamente algunos de los poemas que incluyó en sus obras publicadas datan de antes de la guerra, se puede deducir que una de las influencias más decisivas en su formación fue la experiencia de dicha conflagración. Por lo tanto, en este aspecto es posible distinguir los siguientes factores: el existencialismo de la Generación del 98, el conocimiento de la astronomía (las lecturas de Camille de Flammarion), los "ismos" (época de exploración artística), la religión (su interés infantil) y las artes plásticas (sobre todo en su vertiente surrealista.)

VI. CONCLUSIONES:

En suma, Hidalgo escribió poemas que parecen promover una visión materialista del origen y del sentido de la existencia humana; visión que es, justamente, la opuesta de lo que se habría esperado de un soldado franquista, defensor de la tradición católica. Esta situación, que por sí constituye un misterio, no ha sido tratada, a nuestro juicio, satisfactoriamente por la crítica.

Por nuestro parte, creemos que la solución se encuentra en los poemas más sobresalientes de su primera obra, Raíz. En estos poemas, cuyo análisis ocupará buena parte de nuestra tesis, la temática envuelve la vida y la muerte del hombre, pero nunca se menciona a Dios. Además, muestran un conocimiento profundo de la astronomía, y es quizás ese conocimiento lo que facilita su manejo de temas trascendentales; (a pesar de que el dogma católico de su época, impuesto rigurosamente por Franco, no hacía excepciones para los que tenían conocimientos científicos). En otras palabras, si Hidalgo hubiera sido un creyente fiel, no habría podido manejar

tal tema sin la intervención de Dios. Sin embargo, en los poemas que componen nuestro *corpus*, su visión de la vida y la muerte parece excluir a un ser supremo.

Por lo tanto, el objeto de la presente investigación será precisar la posición filosófica que Hidalgo adopta frente al problema de la existencia humana y, para ello, utilizaremos una aproximación semiótica, que nos permita objetivar el contenido ideal (mensaje) transmitido por los poemas.

VII. LA HIPÓTESIS:

Naturalmente, nunca se conocerá la verdadera creencia espiritual de Hidalgo, pero, sí, se puede averiguar cuál es la actitud que promueven sus poemas. Por lo tanto, en el primer capítulo, se presentarán los poemas en cuestión, y después de examinar los distintos puntos de vista que la crítica expresa al respecto, plantearemos **nuestra** hipótesis de base, cuyo núcleo es el siguiente: los poemas más significativos de Raíz transmiten una visión materialista del origen y del sentido de la existencia humana.

VIII. EL MÉTODO:

Antes de analizar los poemas, (capítulo II), aclararemos los supuestos fundamentales que orientarán nuestra investigación y describiremos el método empleado para testar la hipótesis.

Con dicho fin, identificaremos tres niveles en la obra literaria: (1) el contenido ideal o "mensaje," (2) el nivel discursivo (la manera o estilo de la expresión) y (3), el nivel funcional (el contenido diegético). Aunque, como suele decirse, en el caso de la poesía, no importa tanto aquello de lo cual se habla cuanto la manera en que se lo aspectualiza, en nuestros análisis nos detendremos, primero, en el nivel discursivo para determinar cuáles son los

aspectos semánticos que convalidan el sentido global que, posteriormente, exploraremos en el análisis del nivel funcional.

Para el estudio del nivel funcional, se empleará la semiótica narrativa y textual de Greimas y, después de sintetizar los Programas Narrativos (PN), se determinará qué finalidad tiene cada cual, con la esperanza de encontrar por este camino la visión de mundo promovida por el poema.

En el nivel discursivo, nos preocuparemos de tres sub-niveles: (1) de la situación de enunciación lírica; es decir, de las relaciones que median entre los diversos factores que suelen distinguirse en una situación comunicativa (emisor, destinatario y referente), (2), del sub-nivel fónico, y (3), del sub-nivel semántico; o sea, de las figuras retóricas más relevantes.

IX. EL *CORPUS*:

A pesar de la falta de unidad estilístico-temática que demuestra Raíz, existe una afinidad entre los poemas que seleccionamos para el análisis. De una u otra manera, tratan de la dimensión metafísica de la existencia humana. Finalmente, estos poemas que analizaremos en el capítulo III son: "Así me iré afirmando," "Hay que bajar," "Fijaos bien" (de "Mensaje hasta el aire") y "La mina" (de "Poesías").[4]

CAPÍTULO I

LAS OBRAS Y SU CRÍTICA

Para evitar equívocos, antes de entrar en este capítulo, nos parece conveniente definir algunos términos que se emplearán con frecuencia. Como se advierte a través del exámen de la crítica, el libro Los muertos ha provocado incertidumbre respecto de la creencia espiritual de su autor; por lo tanto, ofrecemos las siguientes definiciones para precisar el contexto dentro del cual se situará nuestro estudio:

cosmos: Universo. Para los fines de este capítulo, aunque la tierra forme parte del *cosmos*, se hará una diferencia entre lo cósmico y lo terrenal.

Dios: Para la cultura cristiana; nombre sagrado del Supremo Ser, Criador del universo, que lo conserva y rige por su providencia.[5] (También se emplearán los términos "Señor," "Ser Supremo" y los pronombres con mayúscula, para designar a Dios.)

idealismo: Filosofía que encuentra un ser supremo como responsable de la causa primera, las leyes metafísicas y la existencia humana.

materialismo: Doctrina de algunos filósofos antiguos y modernos, que consiste en admitir como única substancia la materia, negando, en consecuencia, la espiritualidad y la inmortalidad del alma humana, así como la causa primera y las leyes metafísicas.[6]

metafísica: That which comes after 'physics,' the latter being the study of nature in general. Thus the questions of metaphysics arise out of, but go beyond, factual or scientific questions about the world. A central part of metaphysics is *ontology*. This studies BEING, . . . Ontology borders on philosophy of religion with questions like: Does anything exist necessarily? Can any answer be given to the question, 'Why is there something rather than nothing?' (Lacey 1976, 128)?

I. LA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE HIDALGO:

Antes de examinar los poemas de Hidalgo que conforman nuestro *corpus*, ofreceremos un panorama de la crítica que generaron. Dicha crítica consta de ocho artículos, una biografía, un libro de teoría y los prólogos de tres antologías. En la primera etapa, ordenaremos y evaluaremos estos trabajos para poner de manifiesto cómo Hidalgo fue recibido por el mundo crítico-literario. En la segunda, agruparemos los elementos unificadores que sobresalen en esta crítica, con el propósito de descubrir en qué consiste, para ella, la singularidad hidalguiana.

A. LOS LIBROS:

La biografía, Tiempo y vida de José Luis Hidalgo, de Aurelio García Cantalapiedra, fue publicado en 1975 y contiene información sobre la vida del poeta desde su infancia hasta su muerte. Aunque Cantalapiedra relata sus experiencias personales con Hidalgo y cita las numerosas cartas que éste le escribió, no ofrece una crítica de su obra. Sin embargo, dada la amistad que existió entre ambos, Cantalapiedra aporta penetrantes observaciones sobre la mentalidad hidalguiana, lo que, naturalmente, ayuda a interpretar mejor su poesía. En general, esta obra nos ha servido para establecer el contexto social del autor.

En 1970, Julia Uceda editó una antología que recoge poemas de los tres libros publicados por Hidalgo hasta la fecha y algunos que aparecieron sólo en revistas. El libro empieza con una breve biografía y continúa con un resumen de cada uno de sus tres libros. En estos resúmenes, Uceda destaca la preocupación de nuestro poeta por la metafísica y, en Los muertos, por Dios. A nuestro juicio, Uceda acierta al poner de manifiesto estos dos temas

pero, no compartimos su opinión de que "el misterio que encontramos en Los muertos es de carácter religioso, con un ligero apoyo bíblico" (29).

María de Gracia Ifach, en su antología Cuatro poetas de hoy, (1960), une a cuatro poetas del Norte, entre los cuales figura Hidalgo. En el breve comentario con que lo introduce, Ifach reconoce la preocupación por "la vida y su misterio telúrico" que muestra Raíz y, más importante aún (se explicará a continuación el por qué), el "pagano misticismo" y el "desasosiego espiritual" que contiene Los muertos. En 1976, Ifach publicó la Obra poética completa de Hidalgo y en el "Prólogo" (que también contiene notas bio-bibliográficas), después de describir Los muertos, concluye que en este libro, Hidalgo revela su "fe divina" y que está "arropado por un Dios en el que cree ciegamente." En nuestra opinión, dicho juicio sobre Los muertos es muy determinista y, como veremos, no solamente se opone a nuestras interpretaciones, sino también a las de críticos más autorizados. Curiosamente, mientras en 1960 reconoce el "desasosiego espiritual" del autor, en 1976, concluye que "cree ciegamente;" un cambio de posición que, pese a su severidad, la autora no intenta justificar.

Como el tema de Dios es importante para nuestra investigación, incluimos el siguiente trozo que proviene del libro Teoría de la expresión poética, de Carlos Bousoño. En la sección que se llama "Ruptura en el sistema de los atributos poseídos por el objeto," el crítico emplea el poema "Has bajado," de Los muertos, para ejemplificar cómo, en la poesía, una propiedad puede ser suplantada por otra que le es contraria. En "Has bajado," Hidalgo demuestra que Dios es inmisericorde, y al respecto comenta Bousoño:

> Nuestra normal concepción de la Divinidad es otra; para nosotros Dios representa la Suma Bondad, el Sumo Bien, el Amor Sumo. El poeta ha como vaciado de estos atributos a Dios, a quien vemos de pronto con otros contrarios, y en cierto modo parecen impropios de él (519-20).

B. LOS ARTÍCULOS:

Para comenzar, comentaremos dos artículos de Emilio E. de Torre: "José Luis Hidalgo: Poeta vital," (1981), y "Luz, vida y Antonio Quirós en José Luis Hidalgo," (1988).

1. En el primero, de Torre trabaja los temas del trascendentalismo y del surrealismo. Según él, lo que distingue a nuestro poeta de sus coetáneos, es su manera de escribir "vitalmente." Cuando se refiere a Los muertos, menciona "las erróneas interpretaciones" de esta obra y la incertidumbre que muestra el poeta en cuanto a su fe en Dios. Pese a ello, concluye que, al fin y al cabo, el poeta fue un creyente fiel. Más abajo, volveremos a esta obvia contradicción.

2. En el segundo, explica el modo en que el surrealismo figura en la poesía hidalguiana como técnica para facilitar la unión con la metafísica y llama la atención sobre el pintor Antonio Quirós, cuyos cuadros contienen los mismos temas y técnicas empleadas por Hidalgo. Otro punto de interés en este artículo es la mención del trascendentalismo en la poesía hidalguiana y su uso de la luz para simbolizar la vida.

Conforme a la crítica, la constante en esta poesía es su preocupación vital; ya sea por el origen y sentido de la vida (Raíz), por su diversidad (Los animales) o por su destino (Los muertos). No cabe duda que Hidalgo fue poeta vital; pero ésta no es la única propiedad que define su poesía. En Raíz

y Los muertos, por ejemplo, se manifiesta en la mayoría de los poemas un uso metonímico del árbol.

3. En el primero de los dos artículos de Lidio Jesús Fernández, "Esthétique et expression surrealistes chez José Luis Hidalgo," (1982), el crítico detecta los tres temas principales ya mencionados: el "arbolismo," el surrealismo y la vitalidad. Además, emplea un dibujo de Hidalgo para ejemplificar su técnica surrealista. La unión hombre-árbol permite, otra vez, un acercamiento a la metafísica. En este artículo, se describe a Hidalgo como "l'homme vegetal;" término que el poeta ya había empleado en un poema póstumo que se titula, "Esa sombría lengua:"

> A orillas de mi sueño se lamenta
> su lengua de hojas en la noche oscura.
> Un hombre vegetal es quien me llama
> (211, vs. 12-14).[7]

4. En el segundo, "La noche, el árbol y el cuerpo: Semiótica de un poema de José Luis Hidalgo," (1990), Fernández describe la metodología a partir de la cual desarrolla su estudio: primero describe los supuestos básicos, luego identifica Los muertos como el signo y luego define las anomalías como el ingrediente de todo poema. En este último aspecto, pone de manifiesto el recurso poético que frecuentemente representa la anomalía hidalguiana: la relación metonímica entre el hombre y el árbol.

5. "El sistema simbólico de Los muertos, de José Luis Hidalgo," (1982), de A. Romarís País, trata, por la mayor parte, de los símbolos recurrentes en dicha obra, entre los cuales predomina el árbol. Otro sistema simbólico de importancia es la oposición entre luz y oscuridad. En suma, País destaca, en Los muertos, una combinación de estos dos sistemas (metonimia arbólica y la oposición luz/oscuridad).

6. El artículo, "José Luis Hidalgo en Los muertos: El sueño angustiado de Dios de un árbol humano," (1989), de Louis Bourne, propone, a nuestro juicio, la mejor explicación de la singularidad hidalguiana. Observa lo más característico (el árbol, la preocupación vital y el trascendentalismo) y pone de relieve su agnosticismo. Para este crítico, Los muertos trasunta una crisis de fe y un "vaivén espiritual." Además, reconoce que cuando trata de Dios, a menudo lo hace a través del sueño (un dios surrealista) y que el dios buscado, está en las cosas; es decir, en la naturaleza (una fe trascendentalista). En conclusión, este artículo propone la hipótesis, coincidente con la nuestra, de que la preocupación central de Hidalgo es metafísica, lo que no implica, necesariamente, una preocupación religiosa. Además, intenta resolver su perplejidad mediante el *cosmos* que le rodea y, a menudo, emplea una técnica surrealista para facilitar la unión entre el hombre y la metafísica. Mientras otros críticos ven la fe cristiana como el tema principal de su obra más conocida (Los muertos), Bourne propone que el Dios de este libro es hipotético. Hidalgo lo busca, pero, solamente como una solución alternativa a su preocupación por el más allá.

7. A nuestro juicio, el artículo, "Contenido y temas en Los muertos, de José Luis Hidalgo," (1972), de J.M. González Herrán (G.H.), es el mejor de todos los que hemos consultado. Además de un resumen de las cuatro partes de Los muertos, contiene un análisis de los tres temas que G.H. identifica en la obra: la muerte, Dios y el hombre. Creemos que las conclusiones que propone sobre estos temas son valiosas y concuerdan con las nuestras. Por lo tanto, reproducimos abajo las que conciernen al modo en que Hidalgo trata la muerte y a Dios. Sobre el tema de la muerte, dice:

> De todas estas reflexiones que Hidalgo hace sobre la muerte y que vamos recogiendo y comentando, ninguna idea aparece tan repetida, casi diríamos obsesivamente, como la de que la muerte significa una comunión con la tierra, un ineludible regreso al punto de partida (427).

Sobre el tema de Dios, explica:

> Pero la conclusión que predomina, el resultado de esa indagación es frecuentemente negativo, o al menos, nada consolador: Dios no existe; o si existe es un Ser cruelmente despiadado con sus criaturas humanas (442).

8. Por último, en el artículo, "En torno a los tópicos del 'hombre vacío' en un poeta de postguerra: José Luis Hidalgo," Francisco Ruiz Soriano examina el tema del desamparo existencial provocado por la deshumanización en una época en que los "dioses han muerto;" tema sobre el cual escribieron muchos autores a principios de este siglo. Además, propone que los primeros poemas de Hidalgo (sobre todo, los de su colección "Pseudopoesías") presentan los mismos contenidos y técnicas que se encuentran en las obras de Alberti y de García Lorca. En suma, destaca cómo éstos influyeron sobre Hidalgo en lo que se refiere al surrealismo y al tema de la deshumanización.

C. SÍNTESIS DE LA CRÍTICA:

En general, la crítica, reconoce dos constantes en la obra hidalguiana: la preocupación vital y la metonimia arbólica. En lo que sigue, ofrecemos ejemplos más detallados de estas propiedades.

1. Poeta vital: Desde sus primeros hasta sus últimos poemas, la meta de Hidalgo fue comprender las relaciones que median entre el ser y el más allá. Para ello, parte afirmando su existencia, se niega a resignarse ante la muerte y busca una conexión metafísica. Al respecto, dice de Torre,

"Expresa una tensión vital, existencial, que hace considerar de nuevo la vida, Dios y la autenticidad del empeño decisivo del ser" (473).

Los ejemplos de su espíritu vital abundan en toda su obra, como, por ejemplo, en "Así me iré afirmando" de Raíz:

> Soy un inmenso SI que confirma su vida,
> un SI que palpita o afirmación rotunda
> de que soy, de que existo y moro sobre la tierra
> (25, vs. 2-4).

En "Caballo," de Los animales: "porque eres vida ardiente y párpado vibrante / que brillas como un látigo contra los verdes céspedes" (57, vs. 7-8). Y en "Vivir doloroso; (y 2)," de Los muertos:

> No quiero morir nunca, no resigno mi cuerpo
> a ser un vano tronco de enrojecida savia,
> a ser sobre la tierra algo que no la sabe
> cuando el mundo, a los vivos, bajo los cielos canta
> (77, vs. 1-4).

2. La metonimia arbólica: Hidalgo propone al árbol como el mediador entre lo cósmico y lo subterráneo, entre la luz y la oscuridad y, finalmente, entre la vida y la muerte. El hombre intenta compartir esta función con el árbol a través de una unión trascendental para facilitar la búqueda de una respuesta a su curiosidad metafísica. En suma, nuestro poeta busca lo vital a través de la naturaleza y casi siempre a través del árbol. Conforme a dicha observación, dice Fernández:

> En la metáfora hidalguiana llama particularmente la atención lo que atañe a la semiología del árbol . . . . Entre el árbol y el hombre hay una relación de homología evidente, y esta veta es aprovechada por Hidalgo en toda su extención y profundidad (220).

Esta "relación de homología evidente" entre el árbol y el hombre se llama "metonimia" y para este estudio, hemos designado el uso frecuente de

esta figura retórica, como la "metonimia arbólica." En suma, el árbol desempeña un papel destacado en la poesía de Hidalgo. El hombre vegetal aparece frecuentemente en Los muertos y, los poemas más significativos de Raíz, representan un intento por encontrar la raíz del hombre (el viejo título de la obra), sus orígenes y su conexión metafísica. Además, en otros poemas del mismo libro, como "Hay que bajar," se nos invita a descender al mundo subterráneo "hasta llegar al reino de las raíces" (25, v. 3). En "Así me iré afirmando," las raíces extraen la sangre subterránea que es nuestra "savia" vital: "Es la savia del mundo que pasa por mi cuerpo" (25, v. 15). Y en "Después del amor," (Los muertos), el hombre se ha metamorfizado en un árbol moribundo:

> He perdido mi tronco; ardientemente,
> ha tajado el amor en sus entrañas
> con un hacha sombría. En otro cuerpo,
> la ceniza enrojece de mi savia
> (91, vs. 5-8).

II. PRESENTACIÓN DE LA POESÍA DE HIDALGO:

A. LOS MUERTOS:

En esta obra, Dios desempeña por primera vez un papel importante y hay pocos poemas que no contengan las palabras "Dios," o "Señor." Este fenómeno es notable porque en las obras anteriores, ni siquiera se menciona a Dios. Hay sólo una ocasión en todos los poemas de Raíz en que aparece la palabra "Señor." Este poema se titula, irónicamente, "Ausencia." En Los animales, la palabra "Dios" aparece dos veces. En "Caballo:" "Hermosa bestia dura, la antigua tierra pisas / como si el viejo Dios para ti la creara" (57, vs. 5-6), y en "Gallo," donde dice, "cansado de esta noche en que los hombres, tristes, / contemplan la luna como un dios olvidado" (59, vs. 11-

12). En los dos casos, se sugiere la ausencia de un dios: "el viejo Dios," y "un dios olvidado." Es importante recordar que se tardó en publicar Los animales porque la censura creyó haber encontrado irreverencias en "Caballo."

En conclusión, las pocas veces que se menciona a Dios, es bajo la condición de un ser inexistente, "olvidado" y "muerto." En una sociedad anclada tan firmemente en la tradición católica, como la España de Hidalgo, se da por sabido que los orígenes y el destino del hombre son cosas de Dios. Es decir, Dios es su creador y está a cargo de su alma. Pero, ya antes de que se publicase Los muertos, la poesía hidalguiana excluía a Dios de este asunto.

En Los muertos, además de las constantes mencionadas (el cosmos, el árbol y la tierra), Dios desempeña, por primera vez, un papel importante. Sin embargo, a pesar de su presencia, todavía abundan señales de una actitud heterodoxa. Además, cuando se le dirige la palabra a "Él," no siempre se escucha la voz de un creyente fiel, sino más bien la de un agnóstico. Por lo tanto, en lo que sigue, se destacarán las diversas actitudes que figuran en los poemas de Los muertos, entre las cuales sobresalen las de: (1) un creyente fiel, (2) un agnóstico, (3) un ateo y (4), un panteísta.

Buen ejemplo de la primera se encuentra en el poema "Amanecer" donde el hablante lírico (h.l.), identifica sus orígenes y el propósito de su vida en Dios:

> yo abro los míos para todo
> y en todo veo Su belleza
> y comprendo que si he nacido
> es porque El quiere que así sea
> (73, vs. 5-8).

Un ejemplo de su actitud agnóstica se encuentra en "Verbo de Dios," donde h.l., que pregunta sobre su vida, se dirige a Dios y cuestiona su existencia. Le pregunta si sólo existe porque él (h.l.) lo quiera y concluye como sigue:

> Verbo sólo de Dios. Sólo su nombre.
> Voy por la tierra con mi duda amarga.
> Pero si Tú no existes, ¿por qué, entonces,
> he de dar nombre a mi esperanza (79, vs. 9-12)?

En "Si supiera Señor . . .," las dudas van más allá del agnosticismo y desembocan en una posición atea. Si supiera que Dios le esperará después de la muerte, tendría fe. Pero decide que esa fe sería inútil porque Dios ni siquiera existe:

> Pero sé que no estás, que el vivir sólo
> es soñar con tu ser inútilmente
> y sé que cuando muera es que Tú mismo
> será lo que habrá muerto con mi muerte
> (75, vs. 5-8).

A veces, el "dios" al cual le habla, se encuentra en el mundo natural que le rodea; las estrellas, el árbol y la tierra. Es decir, se dirige a Dios a través de la naturaleza y así se manifiesta su actitud panteísta. Por ejemplo, en "Yo quiero ser el árbol," el h.l. encuentra distintos rasgos de Dios en una estrella, en el fuego, en el viento y en la tierra. Entonces, le pide al Señor que le devuelva a estos orígenes naturales:

> Restitúyeme puro a esta tierra que piso
> o dame la luz alta que en las estrellas brilla.
> Yo quiero ser el Arbol, quiero tener mis frutos:
> la tierra, el mar, el cielo, la eternidad perdida
> (78, vs. 9-12).

En esta pluralidad de actitudes hacia Dios, no hay ninguna que se convierta en constante. Se dirige la voz a "Él," pero en realidad, se la está

dirigiendo a varios dioses porque cada actitud que adopta presupone una nueva identidad, o no-identidad, en su destinatario; ya sea un dios en toda "Su belleza," un "Verbo sólo de Dios," o un dios "que habrá muerto con mi muerte." El tema central es obviamente, "los muertos" y el monólogo que se dirige a Dios influye sobre cómo se trabaja este tema, pero, los monólogos son de varias índoles. En suma, el libro ofrece dos perspectivas; un monólogo dirigido hacia los muertos y otro hacia un dios cuya existencia se pone en cuestión.

B. <u>LOS ANIMALES</u>:

Por ser sólo un librito de once poemas, no llamó la atención como los demás. El contenido no se vincula tanto con las inquietudes metafísicas recurrentes en Hidalgo, sino que constituye más bien una celebración de los animales. En estos poemas, Hidalgo presenta la esencia psicológica de cada uno de ellos, y de paso revela su talento para las artes plásticas, puesto que la penetración de la psiquis del animal va complementada por una imagen tan visual que parece dibujada. A manera de ejemplo, ofrecemos el poema "Conejo" en su totalidad:

> Este pálpito es solamente una piel escuchando
> un pretexto cualquiera para la sorpresa.
> Un dolor invisible va endulzando sus ojos
> donde una verde yerba
> tiembla . . . (60).

Hidalgo reconoció la singularidad de estos poemas y, por ende, los separó de <u>Raíz</u>. En conclusión, la publicación de <u>Los animales</u> representó, para su autor, un breve aparte que le permitió combinar sus talentos de poeta y de pintor.

C. LOS POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBRO:

Un panorama completo de la obra de nuestro autor no puede dejar de lado las composiciones que no fueron recogidas en sus libros. Durante toda su carrera, Hidalgo colaboró en diferentes revistas en las cuales aparecieron muchos de sus poemas, gran parte de los cuales fueron incluidos en la antología de Ifach. De manera general, pueden organizarse en dos grupos: uno que trata del amor y el otro, que representa una extensión de Los muertos, pues contiene los mismos tonos, temas e imágenes desarrollados en ese libro.

Sus poemas de amor son, por la mayor parte, evocaciones de una amada ausente e incluyen la contemplación de la propia tristeza. Pero, curiosamente, el hombre vital-vegetal (a quien identificamos con temas metafísicos) puede aparecer aún en los de éste grupo como, por ejemplo, en "Ardiente manantial . . .:"

> Ardiente manantial mi pecho mana
> empujando la angustia de quererte.
> Más que angustia dolor, dolor que hermana
> la raíz de mi vida con la muerte (105, vs. 1-4).

Así, en el fondo de la obra hidalguiana, queda la esencia de una pregunta y esa pregunta, que es casi siempre metafísica, constituye la fuente de su inspiración poética y de su ánimo vital. El poema, "Quisiera preguntaros," por ejemplo, ofrece un resumen de este ademán existencialista con el cual el h.l. suele interrogarse acerca de la vida sin encontrar respuestas:

> Porque la vida es eso: No saber dónde vamos,
> andar bajo un relámpago que nunca conocemos
> y encontrarse, de pronto, con que la tierra
> un día se levanta y apaga su resplandor de fuego
> (121, vs. 17-20).

D. RAÍZ:

Mientras muchos poemas de sus otras obras tratan de una eterna búsqueda de respuestas inalcanzables, los poemas de Raíz promueven una actitud de convicción. Como hemos explicado en la introducción, la obra, como conjunto, carece de tema central y estilo firme pero, los poemas más significativos enfrentan una materia precisa que Hidalgo trabaja con un enfoque de confirmación total. Raíz fue su primera muestra poética, pero la materia y los símbolos que contiene, recurrirán en sus obras posteriores. En otras palabras, en ella se establecieron las propiedades que lo definirán durante toda su carrera y se puede decir que el hombre vital-vegetal nació en Raíz.

En los cuatro poemas que analizaremos, el contenido trata, precisamente, del problema que hemos venido comentando. En el primero, "Así me iré afirmando," el h.l. se examina intensamente para probar su existencia. Explica que lleva la vida y aunque sea infinitamente insignificante en relación con el *cosmos* que le rodea, confirma su "inmenso" ser. En suma, el poema es una declaración de su existencia con un tono de convicción total: "SI, SI, siento que me confirmo / porque soy para el mundo causa de su presencia" (25, vs. 18-19).

En "Hay que bajar," se explica la necesidad de abandonar la vida para bajar a la tierra donde se nos espera para purificarnos, reciclarnos y devolvernos a nuestros orígenes. Así, el h.l. nos invita a pasar por este mismo procedimiento con él:

> No oís la llamada?
> Es la tierra
> la tierra que nos busca para purificarnos

y arrojarnos de nuevo a la luz con su sudor doloroso
(27, vs. 41-44).

"La mina" es una descripción del mundo subterráneo que se alimenta de los muertos y, "Fijaos bien," una advertencia de que debemos prepararnos para la muerte. En los demás poemas de esta obra, se encuentran distintos temas. De la colección "Ciudad," por ejemplo, provienen algunos que tratan de la deshumanización del ciudadano y del contraste entre la ciudad y la naturaleza. En "Hombre de ciudad," el hombre se ha convertido en un muñeco vacío:

Llevabas vacía la chaqueta,
el talle desangrando y el cerebro
hueco, completamente hueco,
como el ojo de un muerto (41, vs. 4-7).

De la colección "10 poemas junto al mar," provienen composiciones sobre el mar y, de esta, y de otras colecciones, algunas de amor que se encuentran dispersas en todo el libro. El poema "Mar de tus ojos," combina ambos temas: "Hacia el mar de tus ojos / navegará mi ansia" (45, vs. 7-8).

III. SÍMBOLOS Y TÉCNICAS:

En la obra hidalguiana, recurren símbolos y técnicas y en ambos casos se trata de lo arbólico o de lo vital.

A. EL ÁRBOL:

El hombre intenta resolver sus enigmas metafísicos buscando las respuestas en el *cosmos* y en la tierra, elementos con los cuales el árbol tiene un contacto privilegiado que lo erige en una especie de mediador entre ambos. Por lo tanto, para facilitar la conjunción de su meta, el hombre se hace árbol y las relaciones metonímicas que resultan de esta unión, abundan en toda la obra hidalguiana y, sobre todo, en Los muertos: árbol-hombre,

savia-sangre, rama-brazo, hoja-mano, tronco-cuerpo y fruta-carne. Sin embargo, aún después de este rodeo de símbolos, todavía nos quedamos con una pregunta: si el árbol es el hombre, ¿qué son sus raíces?

Para L.J. Fernández, las raíces tienen una función alimenticia, en el sentido de que buscan el líquido vital en la tierra para convertirlo en savia:

> La racine constitue un des noyaux sémiques fondamentaux de la poésie de J.L. Hidalgo. Partie cachée, mais intégrante de l'arbre, elle s'enfonce dans la terre à la recherche du liquide vital que deviendra sève, nourriture végétale, liqueur du vie . . . (18).

Explica también que el título, Raíz, no es fortuito ya que, mediante él, el autor nos lleva a su mundo subterráneo para entregarnos su informe. De hecho, los poemas que forman nuestro *corpus,* ni siquiera mencionan el árbol, sino que se concentran, casi exclusivamente, en las raíces, en la savia vital que corre por ellas y en el mundo subterráneo al cual nos llevan. Mientras el árbol es el mediador entre el *cosmos* y la tierra, Raíz es una penetración y exploración del mundo bajo esa tierra.

Además de emplear símbolos recurrentes, Hidalgo también utiliza con frecuencia las mismas técnicas. La primera de ellas consiste en un mecanismo trascendentalista, es decir, en una comunión entre el hombre y la naturaleza. Al respecto, dice Fernández, "Pour que la terre reçoive le corps, il faut que le corps devienne racine" (19). El hombre se hace árbol para que sus raíces puedan penetrar en la tierra en busca de esa sangre cósmica que traza huellas a la respuesta metafísica que anhela. A continuación, ofrecemos el siguiente esquema para visualizar este procediemiento teleológico:

hombre --> árbol --> raíces --> tierra --> metafísica

La segunda técnica que emplea, tiene que ver con su uso del surrealismo; tanto en los poemas, como en los dibujos que los acompañan. El libro Raíz contiene dibujos que separan sus tres partes y el de la portada consiste en una cabeza de hombre penetrada por raíces; lo que anuncia la metamórfosis 'hombre --> árbol.'

Puesto que el ámbito de lo metafísico queda fuera del alcance humano, Hidalgo emplea su técnica surrealista para acercarse a la metafísica a través de una meta-realidad. De Torre reconoce el uso frecuente de esta técnica para conseguir su fin:

> El hecho de que el libro lleve una viñeta superrealista en la portada y de que las tres partes del libro estén separados por dibujos de igual estilo, nos asegura que el superrealismo fue técnica conscientemente escogida cuyo propósito parece ser facilitar la unión de poesía y de metafísica que tanto deseaba Hidalgo.[8]

B. LO VITAL:

Hidalgo trabaja el tema de la vida y el de su antónimo, la muerte, mediante una serie de oposiciones simbólicas: (luz <--> oscuridad), (día <--> noche) y (el *cosmos* <--> lo subterráneo). El uso de esta técnica es más obvio en "La mina," donde la vida es contrapuesta a la muerte para amplificar el espanto de este mundo subterráneo. En la superficie, "el sol mira nacer los pájaros" (v. 10), mientras en la mina, se encuentra "una noche agria" (v. 4). Arriba, "el agua sueña peces y árboles" (v. 11) y "flores viven con su aroma tranquilo" (v. 12), pero abajo, "el agua es un charco de barro inaccesible / y el aire está podrido" (vs. 16-17).

Recurrimos nuevamente a de Torre para confirmar que la crítica también identifica esta misma técnica, pues el crítico se refiere a Raíz cuando

explica que "la luz se establece desde el principio como tema/símbolo principal, como una fuente de vitalidad . . . contrapuesta a la muerte" (75).

Hidalgo encuentra la fuente vital en la luz cósmica. En "Ante el muerto," por ejemplo, confiesa que no quiere morir y quedarse "sobre la tierra dura, oscuramente" (69, v. 18), sino que, "Quier[e] brillar con las estrellas, alto; / jamás descansar[á], arder[á] siempre" (vs. 19-20). El hombre recibe la luz vital del sol y de las estrellas pero, cuando muere, es absorbido por la tierra donde yace la oscuridad mortal.

C. LA SINGULARIDAD HIDALGUIANA:

Conforme a la crítica, hemos identificado los símbolos y las técnicas que emplea Hidalgo en su poesía y de esta operación se desprenden dos planos: uno lineal-teleológico y otro, compuesto de una serie de oposiciones. En el esquema que sigue, representamos el sistema poético-englobante de Hidalgo; en otras palabras, la singularidad hidalguiana:

vida		*cosmos*		origen
hombre	------>	árbol	------>	metafísica
muerte		subterráneo		destino

En el plano horizontal, el hombre se hace árbol mediante un proceso trascendentalista-surrealista para facilitar su aproximación a la metafísica. Cada uno de estos elementos se encuentra en un plano vertical, en el cual se manifiesta una relación de oposición: el hombre queda entre la vida y la muerte, el árbol es el mediador entre el *cosmos* y lo subterráneo y la respuesta metafísica que busca el hombre, tiene dos extremos: el origen y el destino.

III. EL PROBLEMA EN LA CRÍTICA:

A nuestro juicio, la crítica en torno a la poesía hidalguiana no carece de méritos; salvo en aquellos casos en que se ha visto en Los muertos a Dios como el tema principal y se ha supuesto que todos los símbolos y técnicas remiten a Él. El problema consiste, sobre todo, en la ambigüedad que predomina en las conclusiones propuestas por los críticos en lo que atañe a su actitud espiritual. A pesar de la ausencia de Dios en los poemas escritos **antes** de la Ley de Prensa, impuesta en 1938, (Raíz y Los animales) y del tono entre ateo y agnóstico que existe en algunos escritos posteriormente, (Los muertos), hay críticos que describen a Hidalgo como si fuera un espíritu indiscutiblemente religioso. Sin embargo, esta conclusión no se le habría ocurrido a nadie antes de la publicación de Los muertos; pero, como ésta fue su obra más conocida y contiene alusiones al Ser Supremo, algunos críticos determinaron que, por consiguiente, la poesía hidalguiana era religiosa; e incluso han llegado a sostener que el poeta mismo expresa una fe incuestionable en Dios.

En suma, Hidalgo publicó tres obras y escribió muchos poemas que nunca fueron recogidos en libro. En **algunos** poemas muestra una actitud hacia Dios que se puede calificar de cristiana y, a partir de ellos, algunos han inferido que Hidalgo fue un poeta eminentemente religioso.

A nuestro juicio, dicha confusión se explica porque su actitud espiritual nunca ha sido objeto de una investigación sistemática (por lo menos, en ninguna de las que hemos encontrado nosotros). Las referencias a este tema son ambiguas porque no se lo ha estudiado en toda su profundidad y, mientras algunos críticos destacan sus poemas de tipo

religioso, otros subrayan los agnósticos. Por el contrario, si se estudiara toda la obra de Hidalgo exclusivamente desde el punto de vista de su actitud espiritual, se podrían encontrar evidencias más concretas. En conclusión, creemos que no se debiera haber tocado dicho tema sin haberlo analizado más profundamente y que resulta injustificado atribuirle una actitud religiosa sobre la base de algunos poemas aislados.

La prueba de que este tema ha sido tratado de manera inadecuada se encuentra en las conclusiones terminantes que ofrecemos a continuación. De Torre, por ejemplo, "confirma" la religiosidad de nuestro poeta:

> Estos extractos que se dan, pruebas de la fe y esperanza de Hidalgo, han sido escogidos sólo como los ejemplos más obvios, no como los únicos. En cada poema que le dirige a Dios, muestra su creencia (482).

Por su parte, Gracia Ifach, en el prólogo de su antología, declara que Hidalgo está "arropado por un Dios en el que cree ciegamente " (15-16). Pero estos críticos, convencidos de que Hidalgo "muestra su creencia" y "cree ciegamente" no explican cómo deben interpretarse otros poemas, por ejemplo, "Si supiera Señor. . ." donde el h.l. le dice a Dios, "Sé que no estás" (75, v. 5) y agrega más adelante, "Tú mismo / será lo que habrá muerto con mi muerte" (vs. 7-8).

Afortunadamente, estas conclusiones terminantes se pueden contrastar con otras más flexibles. Así, Bourne, por ejemplo, reconoce la ambigüedad: "No creemos que ningún poeta español de este siglo haya podido manejar con tanta sutiliza el vaivén de su duda espiritual" (127). Posición compartido por González Herrán, para quien, en la poesía de Hidalgo, "Dios no existe; o si existe es un Ser cruelmente despiadado" (442).

En su biografía, Cantalapiedra relata un episodio revelador en la vida de Hidalgo. Cuando estaba en el ejército, los soldados iban a misa y se confesaban, pero Hidalgo no quería hacer esto último:

> Cuando le tocó a su compañía pasar por el confesionario, explicó al sacerdote que él no era creyente y no debía, por lo tanto, confesar; el hacerlo podía constituir un sacrilegio, que no entraba en su ánimo realizar (116).

La confusión se produce por la llegada repentina de Dios en Los muertos y por la pluralidad de actitudes con que lo interpreta el h.l; la incertidumbre es comprensible pero, a veces, el asunto de su espiritualidad ha sido manejado con tanta inconsistencia que los críticos terminan por contradecirse a sí mismos.

En su artículo, "José Luis Hidalgo: Poeta vital," de Torre indica que el poeta trata el tema de la muerte (en Los muertos) con optimismo. Según de Torre, Hidalgo acepta la muerte como, "una realidad conocida e inevitable, mientras que el más allá o lo eterno son deseados pero no comprobables: una incertidumbre" (478) y más adelante agrega que Los muertos representa su madurez poética y que en ello se encuentran pensamientos profundos, parecidos a los de Unamuno y de Machado, "pero sin la vehemencia y la fe en Dios que expresa Hidalgo" (478). A pesar de la incertidumbre que causa Los muertos, no se justifica afirmar que para Hidalgo, lo del más allá es incomprobable e incierto para agregar más adelante que expresa fe en Dios. A nuestro juicio, esta contradicción evidente surge de la oposición que, normalmente, se atribuye a los conceptos de 'incertidumbre' y 'fe.'

En su "Prólogo" a la antología Cuatro poetas del norte, Gracia Ifach describe las características más sobresalientes de Los muertos. Entre ellas

se destacan las siguientes: "su pagano misticismo," "las torturadoras interrogantes," "desasosiego espiritual" y "buscar a Dios . . . con turbadoras dudas"(10), pero hay varias más que insisten en su actitud agnóstica. Sin embargo, en el "Prólogo" de las obras completas de Hidalgo, publicada dieciséis años después, describe nuevamente Los muertos y se refiere a su autor en los siguientes términos: "creyente a pesar de sus dudas," y concluye que está, "arropado por un Dios en el que cree ciegamente" y que "la fe cristiana está[] bien compenetrada[] en el sentir y el pensar de José Luis Hidalgo" (15-16).

A nuestro juicio, también aquí las contradicciones son obvias, en primer lugar, al decir que es **creyente** a pesar de sus **dudas** encierra un error idéntico al de Torre y si existe un "misterio," es porque no se acepta de manera irrestricta la cosmología propuesta por una religión. En segundo lugar, ¿cómo se puede, en medio de tantas interpretaciones distintas de su espiritualidad, declarar con certidumbre que el poeta mismo "cree ciegamente" en Dios? En suma, estamos de acuerdo con que, en Los muertos, h.l. se enfrenta con un misterio, pero, lo que falta es determinar su naturaleza con precisión y es eso lo que intentaremos hacer en la presente investigación.

IV. NUESTRA HIPÓTESIS DE BASE:

La creencia de Hidalgo será un misterio para siempre. Sin embargo, se puede averiguar, objetivamente, el mensaje que se transmite en su obra. ¿Cuál es la actitud que tiene el h.l. hacia el más allá? ¿Qué sentido filosófico promueven los poemas de Hidalgo? ¿idealista? ¿materialista? Para averiguar estos asuntos, habrá que indagar en los poemas que mejor revelan

su actitud hacia la metafísica. Mientras en Los muertos hay confusión por la pluralidad de actitudes, Raíz, por otro lado, promueve una actitud precisa e invariable. En Raíz, h.l. anuncia su existencia y entonces explica los orígenes y el inevitable destino de esa existencia. En suma, expresa su interpretación del más allá. Es cuestión, entonces, de descubrir de qué se trata esa interpretación.

Hemos aludido a una explicación posible de la inconsistencia en las obras hidalguianas (en cuanto al tratamiento de Dios). Desde un comienzo, Raíz parece promover una actitud materialista porque trata de un tema (la vida y la muerte del ser humano) en el cual, normalmente, interviene Dios; sobre todo en un país asentado firmemente en la tradición católica. Así pues, por la ausencia de una intervención divina en este libro, uno podría suponer que el autor no fue creyente. Tampoco figura una actitud cristiana en Los animales. De hecho, la llegada de Los muertos simbolizó, también, la llegada de Dios a la obra hidalguiana. A pesar de que el tratamiento de este nuevo elemento es ambiguo, el hecho en sí es significativo.

La respuesta a este misterio, al cual sólo nos hemos referido al pasar, se encuentra, a nuestro juicio, en que los poemas de Raíz y de Los animales fueron escritos antes de la censura y los de Los muertos, después. Sabemos que esta censura forzó a muchos autores a escribir en el exilio y a otros, a ajustarse a la ortodoxia impuesta. En todo caso, no se permitían obras que no se conformasen a las normas sociales y religiosas. También sabemos que, por temor a la censura, se vaciló antes de publicar Raíz y que tampoco se permitió la publicación de Los animales antes de que se quitase la "irreverencia" del poema "Caballo." Atendiendo a lo anterior, cabe

preguntarse: ¿por qué hubo vacilaciones antes de publicar Raíz y Los animales y no las hubo en el caso de Los muertos?

A nuestro juicio, la explicación es obvia: la censura suprimió lo que Hidalgo expresaba desde principios de su carrera, y por lo tanto, esa misma expresión sólo existe, después de la censura, de una manera más sutil. Aunque éste no es el enfoque del presente estudio, hemos ofrecido dicha explicación por su pertinencia y porque podría ser una solución a la incertidumbre. En todo caso, consitituye un buen punto de partida para otra investigación.

En cuanto a nuestro estudio, envuelve un enfoque de otro estilo. Creemos que, en Raíz, yace otra solución a la incertidumbre que rodea la espiritualidad hidalguiana y, para demostrarlo, nos ocuparemos solamente de los poemas de esta colección en los cuales predomina el tema del origen y destino del hombre y los analizaremos, no para determinar la verdadera creencia del autor, sino la visión metafísica que se promueve en ellos.

En el capítulo siguiente, se explicará el método semiótico que emplearemos para el análisis. Mediante dicho método, vamos a testar la hipótesis que planteamos en la introducción: que los poemas transmiten una visión materialista del sentido y del origen de la vida humana.

CAPÍTULO II

TEORÍA Y MÉTODO

I. LA TEORÍA:

En este capítulo, describiremos el método que se empleará para analizar los poemas. Como los análisis se basarán en algunos supuestos teóricos, ofreceremos, primero, un panorama de la teoría literaria para contextualizar y precisar luego el punto de vista desde el cual realizaremos el estudio. Aunque hay muchas orientaciones de la teoría literaria que podrían figurar en este panorama, sólo ofreceremos aquí una breve muestra de las que son, a nuestro juicio, las más pertinentes.

Como nuestro método se fundamenta en la semiótica (disciplina cuyo objeto de estudio son los problemas generales que plantean los sistemas de signos); después de situar dicha disciplina en el panorama general de los estudios literarios, la definiremos más cabalmente. Una vez establecidos los parámetros teóricos, identificaremos los niveles que, conforme a nuestro enfoque, componen un texto lírico.

En la segunda parte de este capítulo, explicaremos las diversas etapas que seguiremos en los análisis. Como todas ellas corresponden a un nivel del texto, en cada caso, recurriremos a las propuestas teóricas que se ajustan mejor a dicho nivel. Es decir, cada nivel y sub-nivel ofrece la posibilidad de un enfoque particular de análisis; por ejemplo, la semiótica narrativa se adecúa bien al estudio del nivel funcional, mientras un estudio estilístico, cuyos postulados no entran en contradicciones con los de la

anterior, se ajusta mejor al nivel discursivo. Por eso, siempre dentro del enfoque semiótico, nos serviremos de diferentes orientaciones parciales que se concentran en algunos de los niveles o sub-niveles distinguibles en el estudio del texto poético; de este modo, esperamos dar cuenta más cabalmente de los dispositivos y estrategias en que se funda el sentido global de cada uno de los poemas que conforman nuestro *corpus*. Además, como consultaremos los trabajos teóricos que son más representativos de dichas orientaciones, nos será preciso reseñar los aspectos que emplearemos de cada cual.

A. EL PANORAMA TEÓRICO:

En el libro Contemporary Literary Theory, en el cual toma pie lo que sigue, Raman Selden explica que las diferentes prácticas y teorías literarias representan diversas perspectivas desde las cuales se puede estudiar una obra literaria. Una teoría puede hacer preguntas sobre la obra desde el punto de vista del escritor, del lector, del texto mismo, etc. Para ejemplificar estas múltiples dimensiones teóricas, Selden reproduce el diagrama de la comunicación lingüística propuesto por Roman Jakobson en "Linguistics and Poetics", y luego, lo modifica para que refleje los distintos enfoques teóricos:

contexto
emisor ---> mensaje ---> destinatario
contacto
código

El diagrama demuestra que un emisor transmite un mensaje a un destinatario; el mensaje usa un código (normalmente una lengua común), tiene un contexto (o referente) y es transmitido mediante un contacto (el discurso, la escritura, etc.). Como en el caso del texto literario el "contacto"

es la palabra escrita, Selden prescinde de él y vuelve a formular el diagrama, pero esta vez, conforme a las perspectivas adoptadas por las diferentes orientaciones teóricas:

romántica ---> marxista / formalista / estructuralista ---> de la recepción

La nueva configuración del diagrama sugiere que: las teorías románticas ponen énfasis en la psiquis y en la vida del escritor; la teoría de la recepción se concentra en la experiencia del lector; las teorías formalistas se preocupan de la naturaleza de la escritura misma; la crítica marxista considera fundamental el contexto histórico-social y las prácticas estructuralistas llaman la atención sobre los códigos que se emplean para construir sentido. Para concluir, Selden nos recuerda que, por más específico que sea el enfoque de una teoría literaria, nunca prescinde totalmente de las otras dimensiones de la comunicación.

B. LA SEMIÓTICA:

En la introducción del libro, Analysis of the Poetic Text (1976), D. Barton Johnson, (el editor y traductor del original de Yury Lotman), describe la semiótica como la ciencia que estudia las características de todos los signos y de las relaciones que mantienen entre sí; por ejemplo, las palabras y sus combinaciones en las lenguas naturales o artificiales, las metáforas de la lengua poética, los símbolos matemáticos, etc. Vale decir que, si bien la semiótica tomó pie en el estructuralismo, hay ciertas diferencias fundamentales que la separan de él.

El estructuralismo, en su sentido puro, enfatiza el sistema abstracto; es decir, desemboca en la descripción de la estructura interna de la obra.

Además, en cuanto se concentra en la forma y se desentiende de lo semántico, es formal. Su meta es desentenderse del 'contenido' en los análisis literarios para concentrarse en la 'forma.' La semiótica, en cambio, se concentra en la semántica y, por ende, **no** prescinde del 'contenido.' Así, pues, el desarrollo de la semiótica, sobre todo en los años 50 y 60 en Francia, fue un intento por aislar y definir las condiciones de la significación en la obra literaria. En consecuencia, la idea de que el discurso lleva un sentido global pertenece a la semiótica; sentido cuya objetivación exige salir del sistema puramente formal del estructuralismo clásico.

A pesar de haber hecho esta distinción, nos parece necesario precisar más todavía el terreno teórico en el cual se basará nuestros análisis porque, como explican Robert C. Davis y Ronald Schleifer en su libro, Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory, la palabra "semiótica" aparece en distintas épocas y abarca diferentes prácticas:

> ... semiotics takes its methods from the structural linguistics Sausurre initiated (and, sometimes, from the *pragmatics* Peirce initiated) in order to understand the conditions governing meaning in human culture. It does this whether that meaning is the particular 'effects' of literature produced by the 'elements' of literature and narrative Russian Formalism studied in the 1920s, or the phenomenon of temporality in literature and form that Prague semiotics studied in the 1930s, or the myths of 'primitive' societies that structural anthropology studied in the 1950s. Semiotics also focuses on general cultrural concepts such as that of the Virgin Mary, as Julia Kristeva has shown, or particular cultural phenomena, ranging from wrestling to advertising, that French structuralists studied in the 1960s and 1970s (127-128).

A continuación, mencionaremos los teóricos cuyos trabajos hemos tenido en cuenta para nuestros análisis. Cada poema se analizará en cuatro

etapas y, para cada una de ellas, consultaremos al teórico cuyo trabajo da mejor cuenta del nivel en cuestión. En general, consultaremos a: (1) Jean Caron, cuyo libro Las regulaciones del discurso (1983), ofrece un resumen de la teoría que se ha desarrollado en el terreno de la pragmática, (2) Yury Lotman, el cual en su libro The Analysis of the Poetic Text (1972), procura teorías semióticas sobre las funciones poéticas, (3) Jean Cohen, cuyo Estructura del lenguaje poético (1970), puede describirse como estilística estructural, y que consultaremos para analizar la dinámica semántica de las figuras retóricas; y (4), Algirdas Julien Greimas, del cual emplearemos el 'Modelo Actancial' para estudiar la dimensión narrativa de los poemas.[9]

C. LOS SUPUESTOS BÁSICOS:

El primer supuesto básico en el cual se fundan nuestros análisis es que: toda obra literaria transmite un sentido global y que es posible descomponer el texto para averiguar cómo se genera dicho sentido. Dado que el objeto del presente estudio consiste en averiguar el sentido promovido por los poemas que forman nuestro *corpus*, será cuestión de objetivar dicho sentido apoyándose en el texto y el contexto; es decir, mostrar, por qué un poema promueve el sentido "A," y no el "B." Así se manifiesta el segundo supuesto básico, según el cual: se puede objetivar el sentido de una obra literaria mediante la descripción y análisis de las estrategias semióticas en las que se fundamenta dicho sentido.

1. Los niveles: En la dimensión estructural del texto poético, identificamos dos niveles; en los cuales, se encuentran los componentes que generan el sentido global de la obra. El primero es el nivel discursivo o expresivo, dentro del cual identificamos tres sub-niveles:

nivel discursivo - (1) sub-nivel de la pragmática (la situación de enunciación lírica)
- (2) sub-nivel fónico (la rima, la aliteración, etc.)
- (3) sub-nivel semántico (las figuras retóricas)

El segundo nivel es el **nivel funcional**, que contiene la información diegética del texto.

II. EL MÉTODO:

El análisis de cada poema comprenderá las siguientes etapas: (1) la explicación de la situación de enunciación lírica, (2) la descripción del sub-nivel fónico, (3) el examen de las figuras retóricas, (4) el análisis del nivel funcional mediante el establecimiento de los Programas Narrativos,[10] y (5), una síntesis explicativa del modo en que los recursos detectados en cada nivel promueven el sentido global. Aunque estas cinco etapas conforman nuestro método de base, es dable suponer que no todos los poemas presentan el mismo interés en cada uno de sus niveles; por lo tanto, aunque siempre tendremos los cinco *in mente*, enfatizaremos sólo aquellos que son más reveladores para cada poema específico.

A. LA SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN LÍRICA:

La dinámica de este nivel pertenece al terreno, todavía poco desarrollado, de la **pragmática**. Puesto que el término recubre contenidos variados, lo precisaremos conforme a lo que propone Jean Caron en su libro Las regulaciones del discurso (1983). Según Caron, la tricotomía dentro de la cual se sitúa la pragmática se inspiró en Charles Sanders Pierce:

> . . . el proceso según el cual << algo funciona como signo >> implica tres factores: << el que actúa como signo, aquel al

> cual el signo remite y el efecto producido sobre un intérprete>> (51).

En cuanto a la pragmática, se dedica a estudiar el tercero de estos factores: las relaciones que median entre los diversos elementos implicados en una situación comunicativa; 'emisor,' 'destinatario' y 'referente' (aquello de lo cual se habla.)

Al analizar este sub-nivel del texto, es posible develar fundamentos insospechados del sentido global del poema porque, como confirma A. Culioli, la pragmática se ocupa de una dimensión semántica:[11]

> El problema-clave sigue siendo el de la significación, es decir, el de una relación compleja entre enunciados (textos), una situación de enunciación, un sentido (relación entre <<objetos>> lingüísticos que remiten a objetos extralingüísticos con sus propiedades físico-culturales), valores referenciales (modalidades, tiempos, aspecto, cuantificación, etc.)

Así, pues, en esta primera etapa, determinaremos, conforme a los tres elementos de la situación de enunciación lírica, quién es el emisor, quién es el destinatario y cuáles son las relaciones que median entre éstos y el referente. Tanto el emisor como el destinatario puede hacerse presente en el discurso de diversas maneras y en diferentes grados. Por lo tanto, distinguiremos los siguientes cinco grados de presencia para el emisor y el destinatario (Varela, 5-6):

(1) El sujeto de la enunciación es a la vez sujeto del enunciado; es decir, el h.l. se tematiza a sí mismo.

(2) El sujeto de la enunciación se hace objeto de la auto-referencia (dice "Yo"), pero en vez de tematizarse a sí mismo, tematiza a un "Él."

(3) El sujeto de la enunciación, con independencia de que utilice o no la auto-referencia explícita, se dirige a un "Tú" pero, dada la relación

dialéctica que existe entre los pronombres de 1a y 2a persona, la simple mención del "Tú" instala de inmediato como su contrapartida al "Yo" que está produciendo el mensaje.

(4) El sujeto de la enunciación no se hace objeto de la auto-referencia y se limita a decir "Él;" sin embargo, cabe advertir que: (a) el "Yo" puede aflorar en cualquier momento pues no hay nada que le impida actualizarse en el enunciado cuando mejor le convenga y (b), que en el caso de que ello no ocurra, el emisor puede ser aprehendido, como en silueta, a través de la utilización que hace del lenguaje; es decir, de la manera específica en que estructura su discurso.

(5) Finalmente, también es posible que el sujeto de la enunciación no se haga objeto de auto-referencias ni se refiera a un "Tú" y escoja como estilo lo que, siguiendo a Barthes en Le degré zéro de l'écriture (1953), convenimos en llamar "grado cero de la escritura;" es decir, se conforme a los esquemas standard que le ofrece la lengua. En tal caso se tiene la impresión de que el discurso se genera a sí mismo y se agota en la 'función representativa' o 'referencial.'

Dada la mencionada naturaleza dialéctica de los pronombres de 1ra y 2da persona, podemos distinguir los mismos casos para el destinatario:

(1) Cuando el emisor dice "tú" y tematiza al "tú," haciéndolo sujeto del enunciado.

(2) *Mutatis mutandi*, lo mismo es válido para el caso en que el emisor dice "tú," pero tematiza otros aspectos de la realidad.

(3) Algo diferente ocurre cuando el sujeto de la enunciación, haciéndose o no objeto de la auto-referencia explícita, alude al destinatario o lo tematiza en su discurso; en este caso el discurso acentúa su condición de producto y medio de la situación comunicativa. Pero, como en la mayoría de los casos el destinatario no responde, la comunicación se hace unilateral y se entiende como la manera específica en que el sujeto de la enunciación percibe al otro, lo aspectualiza.

(4) En los casos en que el discurso dice "El," sólo podemos captar al emisor a través de su utilización del lenguaje, y algo semejante es válido para el destinatario, a quien podemos conjeturar a partir de, por ejemplo: los incisos explicativos, que nos dan una pista respecto de lo que éste conoce o ignora del universo en representación. También la manera en que el emisor enfrenta el tema (serio, irónico, burlesco, paródico, etc.), el tipo de

vocabulario empleado, etc., son otros tantos elementos que nos permiten inferir hacia quién se orienta el discurso, o el perfil general del destinatario imaginario.

(5) Finalmente, es sólo aquel tipo de discurso que voluntariamente elimina al emisor el que, como contrapartida, diluye al destinatario en su máxima generalidad.

Después de identificar y caracterizar al emisor y al destinatario, buscaremos definir el contexto social del lenguaje imitado por el poema en cuestión, es decir:

> [la] situación real de comunicación, en el contexto relacional y dinámico de los intercambios entre emisor(es) y receptor(es), determinados a su vez por el conjunto situacional, por el contexto tomado tanto *stricto sensu* cuanto en su accepción [*sic*] más amplia (Caron 1989, 56).

Para nuestros propósitos, el discurso real que imita el poema se llamará el "discurso de referencia." A partir de su establecimiento, se podrán inferir otras premisas reveladoras porque, en última instancia, una variedad discursiva es función de las convenciones que la regulan; ya se trate de recetas de cocina, cartas de amor, sermones, alegatos jurídicos, etc. Por lo tanto, al determinar el discurso imitado por el poema, abriremos otra fuente potencial de sentido.

B. EL NIVEL DISCURSIVO:

En el nivel discursivo, analizaremos la forma externa para averiguar qué efectos se consiguen mediante la manipulación del estrato fonético-sintáctico del poema. Como explica, D. Barton Johnson, la palabra poética está cargada de sentido y un sólo verso ofrece varias posibilidades semánticas:

> The poetic line is an internal integral entity defined by a complex of factors drawn from various levels of poetic

> structure. These include the levels of metrics, intonation, sintax and rhyme. All of these levels have their own meanings which may either complement or conflict with the "surface" lexical meaning of the line (xxiv).

En el caso de la fonética, se pueden conseguir efectos especiales utilizando palabras que imitan el sonido producido por las cosas a las que refiere el signo (onomatopeya), disponiendo a intervalos regulares sonidos parecidos o idénticos (aliteración, rima), o disponiendo las palabras según su acento para conseguir algún tipo de ritmo.

En el caso de la sintaxis, pese a que cada lengua posee una serie de reglas que gobiernan el encadenamiento de los signos en el enunciado; todas poseen también, en mayor o menor grado, una serie de posibilidades alternativas, cada una de las cuales está dotada de un cierto potencial connotativo. Así, cuando una enunciación del discurso real y una poética tienen un mismo contenido semántico en el nivel de la denotación, es posible detectar sutiles diferencias en el de la connotación, que se fundan en manipulaciones operadas sobre la sintaxis.

Ahora bien, como en gran parte nuestro punto de vista sobre este nivel se fundamenta en los logros de Yury Lotman [Analysis of the Poetic Text (1972)], a continuación, ofrecemos una síntesis de sus postulados centrales.

En su libro, Lotman estudia la poesía desde un ángulo semiótico cuyo postulado de base propone que, en el texto poético, opera una serie de oposiciones fundamentales que generan estructuras para la consideración de signos y sistemas de signos. Según este autor, el texto poético está saturado semánticamente porque condensa más información que cualquier

otro tipo de discurso. Todo texto literario está formado por sistemas (lexicales, gráficos, métricos, fonológicos, etc.) y produce sus efectos poéticos mediante las constantes oposiciones entre estos sistemas y así, cada palabra del texto poético se relaciona con las demás de su respectivo sistema; pero, también con las de otros. Por consiguiente, si todo signo participa simultáneamente en distintos sistemas, se puede postular que en la poesía hay un predominio de la dimensión paradigmática sobre la sintagmática.

En suma, nos serviremos de esta lógica lotmaniana para examinar cualquier aspecto del nivel discursivo que revele rasgos del sentido global; ya sea, en el aspecto métrico, léxico, etc.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS:

Aunque, para la mayoría de los críticos, la existencia en la obra literaria de un referente propiamente tal es discutible, no se puede ignorar el hecho de que en ella se habla de cosas que, en la mayoría de los casos, conocemos por experiencia directa o indirecta. Este fenómeno cobra especial relieve en el caso del lenguaje poético donde, como lo indica el intenso uso de las figuras retóricas, no importa tanto aquello de lo cual se habla, (ese referente hipotético al que aludimos), cuanto la manera en que se lo aspectualiza.

En consecuencia, analizaremos las figuras retóricas y los tropos para averiguar si el predominio de alguno de ellos, y su textura específica, nos sirve para explicar determinados efectos producidos por el poema. Además, nos ocuparemos de la imagen producida por la figura central, y de cómo esa imagen revela la actitud de h.l. frente al mundo.

En su libro, Estructura del lenguaje poético, Cohen busca sintetizar los rasgos comunes que definen los efectos poético-retóricos y postula que la poesía funciona sobre la base de una "desviación sistemática y deliberada" de la prosa y, a modo de ejemplo, propone que:

> el verso no es agramatical, sino antigramatical. Es una desviación respecto a las reglas de paralelismo entre sonido y sentido imperante en toda prosa (71).

Además, explica que, como la poesía funciona a partir de la desviación paradigmática del lenguaje, es "metafórica" en todos sus niveles. Es decir, el poema opera mediante la alteración del sentido ordinario de las palabras y, por consiguiente, al interpretarlo, el lector tiene que pasar del plano denotativo al connotativo para dotar al texto de sentido. Según él, como este proceso se realiza a través de la metáfora, la poesía puede ser definida como una metáfora constante:

> todas las figuras [retóricas] tienen por fin el provocar el proceso metafórico. La estrategia poética tiene por fin único el cambio de sentido (114).

Así, al descubrir cuál es la figura dominante en cada poema, determinaremos cuál es su "función metafórica" o, como explicamos anteriormente, cuál es la imagen englobante que produce.

A continuación ofrecemos un ordenamiento de las figuras retóricas y tropos que identificaremos para los análisis. Las agrupamos conforme al libro Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica (1989), como sigue:

1. Figuras de pensamiento: Se puede clasificar las figuras de pensamiento en tres grupos, teniendo en cuenta el efecto que producen en la obra literaria:

a. Figuras patéticas cuyo efecto es despertar emociones; se debe destacar la hipérbole, la personificación y el apóstrofe.

b. Figuras lógicas cuyo efecto es poner de relieve una idea. entre ellas tenemos el símil, la antítesis, la paradoja, la sinestesia y el clímax.

c. Figuras oblicuas o intencionales cuyo efecto es expresar los pensamientos de un modo indirecto de acuerdo con la intención del autor; entre ellas podemos citar la perífrasis.

2. Figuras de lenguaje o de dicción: Se puede producir estas figuras de cuatro maneras y a continuación se mencionan las principales:

a. Añadiendo palabras resulta el epíteto.

b. Suprimiendo palabras tenemos el asíndeton.

c. Repitiendo palabras se originan la anáfora y el polisíndeton.

d. Combinando las palabras resultan la aliteración, la onomatopeya y el hipérbaton.

3. Los tropos: El tropo significa un cambio de significado. Los principales son: la metonimia, la sinécdoque, la metáfora, la alegoría, la parábola y el símbolo.

D. EL NIVEL FUNCIONAL:

El modelo que utilizaremos para el análisis de este nivel representa una adaptación del Modelo Actancial (MA) propuesto por Algirdas Julien Greimas (Sémantique estructurale, 1966), el cual se puede sintetizar en las siguientes palabras de Alicia Yllera (Estilística, poética y semiótica literaria, 1979):

> Greimas plantea, apoyándose en el sistema de Soriau y en el análisis del mito de Claude Lévi-Strauss, una reformulación de los personajes y funciones de Propp. Busca construir un modelo de análisis más general, utilizable en un mayor número de descripciones de micro-universos semánticos. ... Reduce los

siete personajes de Propp a seis actantes, calcados sobre los actantes del discurso sintáctico (59).

1. El Modelo Actancial: Los seis 'actantes' a que se refiere Yllera son los elementos que forman el 'Modelo Actancial' (MA); el cual apunta hacia la dimensión teleológica del discurso: los fines y medios que estructuran nuestro hacer y, por ende, también nuestro discurso cotidiano. Esta característica del lenguaje existe también en el discurso literario, sobre todo en la narrativa; pero, en cuanto todo poema posee cierto contenido evenemencial, el MA puede aplicarse también a la lírica. Obviamente, cuanto más narrativo sea un poema, más productiva será la aplicación del M.A.; en otras palabras, su utilidad está en proporción directa con la cantidad de contenido narrativo que posea el poema.

He aquí una breve síntesis de las intuiciones básicas en que se fundamenta el MA:[12] El nivel funcional de todo discurso que posea cierto contenido evenemencial puede concebirse como estructurado a partir de una serie de enunciados narrativos (EN) organizados en líneas de acción, entendiendo por tal una secuencia de acciones asumida por un mismo personaje. Como en este nivel los agentes del acontecer aparecen despojados de rasgos descriptivos y se les reduce a la categoría de fuerzas operantes más bien abstractas, se les llama "actantes" y se les clasifica de acuerdo al rol que juegan dentro de la línea de acción y dentro del acontecer en general.

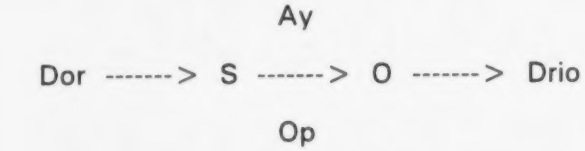
Puesto que los rasgos distintos de una línea de acción son: (1) el ser asumida por un mismo "personaje" y (2), el que, dentro de ella, las acciones se ordenan de acuerdo a un criterio teleológico, es posible distinguir, a partir

de ellas, dos tipos de actantes: el que busca algo, o Sujeto (S), y aquello que busca, u Objeto (O). Cuando un actante inicia tal línea de acción, vinculándose mediante el eje del deseo, se hace Sujeto de un Programa Narrativo (PN); la celula de todo relato. Dentro de los PN, es posible distinguir tres categorías: (1) Programa Narrativo Existencial (PNE) que representa la suma de todo el acontecer asumido por un personaje, (2) los Programas Narrativos de Base (PNB) que están orientados hacia la obtención de los diversos Objetos valor (Ov) que conforman el PNE y (3), los Programas Narrativos Subsidiarios (PNS), implementados para conseguir Objetos secundarios o modales (Om), cuyo fin es servir de medio para conseguir el Ov. Respecto de lo anterior, adviértase que para los fines de nuestra investigación, y dada la naturaleza del *corpus* (poemas), nos concentraremos en los PNE puesto que, a nuestro juicio, su exploración procurará la información más pertinente para nuestros fines; la decodificación del sentido global.

A partir de la pareja básica (S --> O), es posible determinar la existencia de otros actantes y roles actanciales. Entre los primeros está el Destinador (Dor), o instancia que insufla en S el deseo de conseguir O. El Destinatario (Drio), en cambio, es quien se queda finalmente con el O buscado, o quien se beneficia de algún modo con su obtención. En aquellos casos en que el Drio es el mismo S, se dice que el hacer de este último es "reflexivo;" en los contrarios, es "transitivo." La dimensión teleológica de este sistema se ve bien a través del siguiente esquema:

Dor ---> S ---> O ---> Drio

El Ayudante (Ay), es la entidad que facilita a S la conjunción de O, o la transmisión de O al Drio. El Ay puede ser una manifestación de la suerte o el azar, pero adviértase que en este caso, se tiende a interpretar dichas circunstancias fortuitas como emanando de una potencia superior benéfica más o menos antropomorfizada. Por otro lado, la función del Obstáculo (Ob), el Oponente (Op) y el Anti-Sujeto (-S) es dificultar la conjunción de O. Los Ob son más bien circunstancias fortuitas que dificultan la conjunción de O, o su transmisión al Drio, y en este caso (como en el de Ay), podemos o no atribuirlas a una entidad superior más o menos antropomorfizada pero de signo negativo. El Op, en cambio, es por definición una entidad antromorfa o antromofizada que puede dificultar a S la obtención o transmisión de O; ya sea por una confluencia fortuita o por una acción deliberada. En este último caso, todavía es necesario decidir si Op actúa por cuenta propia o en nombre de un S de jerarquía superior y si los planes de este último están en abierta contradicción con los de S. Si tal es el caso, el relato adquiere el carácter de una confrontación y el segundo S pasa a ser un Anti-Sujeto, o Sujeto de signo negativo; -S. Ahora pues, el MA está completo:



Por lo que a nuestro estudio se refiere, el MA servirá para decodificar los PN que operan en las obras que analizaremos. Mediante la determinación y evaluación del Ov que busca conseguir cada PN, esperamos descubrir cuál es el sistema de valores y, por ende, parte del sentido que promueve cada poema. En cada caso se partirá estableciendo una lista cronológica de los

EN dinámicos para facilitar la interpretación evenemencial; sólo a continuación se determinará cuáles son los actantes que figuran en el PNE.

III. LA INTERPRETACIÓN:

Al final de los análisis, se incluirá una síntesis de los resultados obtenidos en cada etapa. Después, se ofrecerá una interpretación inicial del poema basada en la información que procuran los análisis. Una vez que sean analizados, ampliaremos, en la conclusión, las interpretaciones y entonces, evaluaremos la hipótesis: los poemas promueven una actitud materialista hacia el origen y el sentido de la vida.

CAPÍTULO III

LOS ANÁLISIS

I. "ASÍ ME IRÉ AFIRMANDO:"

A. LA SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN LÍRICA:

Emisor: Se hace presente en su discurso a través del primer grado; es decir, el 'sujeto de la enunciación' es a la vez el 'sujeto del enunciado' porque h.l. dice "yo" y se tematiza a sí mismo. Al margen de lo anterior, es posible captar otros indicios de quién habla mediante el uso que hace del lenguaje. En primer lugar, el discurso sugiere por su estructura que es el resultado de un largo proceso de razonamiento orientado a esclarecer un enigma. De hecho, los dos últimos versos, "SI, SI, siento que me confirmo / porque soy para el mundo causa de su presencia" (vs. 18-19), (lo que parece ser una conclusión), permiten sospechar que el discurso mismo representa dicho proceso de razonamiento.

En segundo lugar, el discurso revela una actitud positiva en dos sentidos: el emisor está convencido de la validez de sus observaciones y es optimista en cuanto a las conclusiones que ha sacado de ellas. En buenas cuentas, se puede postular que el emisor ha contemplado un tema filosófico y, a través del razonamiento, ha llegado a una conclusión favorable.

Receptor:[13] Se hace presente mediante el segundo grado: h.l. le pregunta, "No la sentís?" (v.14), lo que revela un receptor en segunda persona plural (vosotros). Ahora bien, puesto que h.l. se tematiza a sí mismo y puesto que aquí, como en la mayoría de los casos, el receptor no responde,

sólo podemos captar su presencia mediante el discurso que se le dirije. Es decir, al determinar la naturaleza del discurso emitido, podemos inferir quién es su destinatario. En el presente caso, como el emisor elabora un tema que versa sobre cuestiones filosóficas e introduce al receptor de manera abrupta en su discurso, ["No la sentís?" (v. 14)], se puede inferir que éste también está dotado de cierta capacidad para el razonamiento filosófico. Además, el receptor podría ser la misma fuente que inspiró la duda en el emisor. En tal caso, concluiríamos que éste involucra un grupo formado por individuos que comprenden los problemas tematizados por el existencialismo. En suma, el receptor no solamente es capaz de manejar el contenido del discurso sino que también, de una u otra manera, lo inspiró.

Discurso de referencia: Como lo explica el título, se trata de una afirmación, o según su sentido denotativo: la aserción de que algo existe o es cierto; la confirmación de la verdad o validez de un juicio anterior.

El discurso es tan enfático y demuestra tanta intención de convencer que cabe preguntarse, ¿por qué? Para comenzar, parece ser la respuesta a una pregunta cuya naturaleza no se puede precisar pero, por su tono y contenido, podemos inferir que versaba sobre el sentido de la vida, por ejemplo: ¿Existes? o ¿Qué sentido tiene vivir? o ¿Cuál es la importancia de tu ser?

Pero, en cuanto "vosotros" está presente como receptor, es posible preguntarse si no fue ese "vosotros" quien postuló la pregunta. Sin embargo, dado el carácter monológico del discurso, proponemos que el "vosotros" es un mero testigo y no su receptor. La pregunta que h.l. hace al "vosotros" sería, por consiguiente, retórica puesto que su discurso sería

reflexivo. En suma, parece que aquél genera más bien un soliloquio como respuesta a una duda existencial y, por lo tanto, no se dirige directamente a un receptor propiamente tal, sino que él mismo es el destinatario de su propio discurso.

A pesar de los conocimientos astronómicos y de la conciencia de su ser que posee h.l., no puede escapar al sentimiento de insignificancia; lo que causa su dualidad filosófica. Por un lado, se nota que enfrenta el problema de su insignificancia frente a la inmensidad del *cosmos* pero, por otro, se siente un "inmenso SI" (v. 1) porque lleva la vida. En todo caso, al enfrentar el problema, su discurso trasunta dos posiciones polares.

B. LA FORMA EXTERNA:

El poema está compuesto de 19 versos, 12 de los cuales son alejandrinos; o sea, el 63%. No sigue un esquema de versificación específica ni uno de rima y además, los hipérbatos son muy débiles. Por lo tanto, concluímos que está escrito en verso libre de arte mayor con predominio del alejandrino.

Sin embargo, la ausencia de un isosilobismo estricto y de la rima tradicional no invalida el hecho de que el estrato sonoro ha sido utilizado con pericia para reforzar el sentido del poema. Por lo tanto, a continuación, examinaremos cómo el uso de la anáfora y la repetición de ciertos fonemas (aliteración) establecen un ritmo y, mediante un delicado proceso de motivación interna, ayudan a reforzar el nivel semántico:

1. En la primera estrofa (vs. 1-7), se destacan los fonemas -n- y -m:- "inmenso" (x2), "confirma," "afirmación rotunda," hasta el final, "temblante." A medida que este efecto se va debilitando, aparece la

repetición del sonido -f- en "co*n*fir*m*a," "afir*m*ación" y "profu*n*do." Como es fácil darse cuenta, la iteración de estos fonemas contribuyen a subrayar dos propiedades del universo en el cual tiene lugar la afirmación: su inmensidad y profundidad.

2. En la segunda estrofa (vs. 10-17), se repiten otros grupos de fonemas; sobre todo, el sonido -r.- En los versos 10-13, se establece la repetición del grupo -erra- en "enci**erra**," "subt**erra**nea" y "ti**erra**." Cuando este efecto se debilita, se mantiene el fonema -or- en "clam**or**es," "am**or**," "c**or**riente," "ceg**or**," y "ret**or**no," y en los tres últimos versos, se restablecen los fonemas de la estrofa anterior en "retorno eterno por un mismo camino," "siento que me confirmo," "mundo" y "presencia." De tal modo que, estas repeticiones conducen a subrayar la dimensión de lo terreno y la relación eterna que la vida tiene con aquél.

En conclusión, desde el punto de vista sonoro, el poema se estructura en dos campos representados por las dos estrofas. En la primera se llama la atención, mediante las repeticiones fonémicas, sobre la inmensidad y la profundidad del universo en el cual tiene lugar la afirmación. Mientras en la segunda, predomina la insistencia en lo terreno y en una dinámica vital. Además, vale mencionar que al final, se restablecen los fonemas originales; lo que implica un retorno concluyente a la idea de que la afirmación ocurre en el universo.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS:

Ahora bien, aunque el análisis de la métrica no procura mucha información, podemos encontrar rasgos reveladores en otra dimensión del poema. El nivel léxico, por ejemplo, revela una selección de palabras que

favorece la promoción de un sentido específico. Como explica Lotman, la palabra poética es una unidad léxica de la lengua natural pero, no es equivalente a sí misma. Es decir, las dos son portadoras de sentido en su dimensión denotativa pero, la poética está semánticamente cargada porque también funciona en una dimensión **connotativa**. Así, aunque cualquier tipo de discurso exige una selección precisa de las unidades léxicas para construir el sentido deseado, el presente poema ejemplifica una selección léxica peculiar puesto que un alto porcentaje de sus verbos y sustantivos pertenece a una categoría específica. Es decir, casi todas estas unidades léxicas promueven un mismo sentido y, por lo tanto, podemos inferir que fueron seleccionadas porque contribuyen significativamente al sentido global del poema. Por lo tanto, antes de analizar las figuras retóricas, ofreceremos un glosario de los sustantivos y verbos que figuran en él. Respecto al hecho de que hayamos destacado éstas y no otras partes de la oración, ello se explica por ser las que portan una dimensión semántica más rica:

sustantivos	**verbos**
*noche	iré
*sí	*afirmando
*Sí	*soy
*afirmación	*Soy
*tierra	*confirma
*noche	*palpita
*cielo	*soy
cuerno	*existo
*estrellas	*moro
*latido	*me siento
*aire	*transcurrir
coraza	estremece
*vida	llevo
*vida	encierra
mano	baja

*mundo
*vida
*corriente
*clamores
*tierra
serpiente
amor
*luna
*savia
*mundo
cuerpo
*corriente
cegor
voz
retorno
camino
*mundo
causa
*presencia

se eleva
cantando
*sentís
*Es
pasa
gira
*siento
*confirmo
*soy

1. Los sustantivos: Hemos identificado con un asterisco aquéllos que pertenecen a una de las tres categorías siguientes: palabras afirmativas, ("SI," "afirmación," etc.), vitales, o que connotan vida ("latido," "vida," etc.), y cósmicas ("cielo," "luna," etc.). De los 34 sustantivos que aparecen en el poema, identificamos 23, (68%), que promueven un sentido vinculado a una de las tres categorías mencionadas. A nuestro juicio, esta recurrencia no es fortuita y, por ende, no puede ser pasada por alto.

2. Los verbos: La elección de los verbos es aún más reveladora. Esta vez hemos limitado la selección a dos categorías y hemos identificado con un asterisco los 15 de los 24, (63%), que promueven un sentido afirmativo o vital: "afirmando," "soy," "existo," etc.

Ahora bien, al considerar las categorías que distinguimos, se impone la siguiente división. Por un lado, las palabras afirmativas y vitales parecen tener, dado su contexto, una función emotiva; es decir, que evocan la

emoción ("existo," "clamores," "me siento," etc.). Por otro, las cósmicas parecen tener una función contextual en cuanto describen un escenario: "noche," "cielo," "tierra," etc. En consecuencia, se podría postular que las primeras describen una emotividad que se despliega en el contexto que establecen estas últimas. Es decir, los sustantivos y verbos afirmativo-vitales operan sobre el trasfondo de un contexto cósmico; lo que conduce a la conclusión de que la afirmación de la vida transcurre en el *cosmos*.

A continuación, ofrecemos un inventario de las figuras retóricas:

Figuras de pensamiento:

símil - me siento transcurrir como un solo latido (v. 7)
- que encierra como una mano (v. 10)
- que baja hacia la tierra como serpiente viva (v. 12)

personificación - un solo latido / que estremece en el aire (vs. 7-8)
- su coraza temblante (v. 8)
- (la vida) - subterránea corriente de clamores (v. 11)
- o se eleva cantando de amor (v. 13)

Figuras de lenguaje o de dicción:

epíteto - la negra noche (vs. 1 y 5)

hipérbaton - que estremece en el aire su coraza temblante (v. 8)
- Yo llevo aquí la vida (v. 9)
- Esta vida que encierra como una mano el mundo (v. 10)

Tropos:

metáfora - soy un inmenso SI (vs. 1 y 2)
- (soy ...) o afirmación rotunda (v. 3)
- bajo el cuerno azulenco (v. 6)
- la vida o subterránea corriente (v. 11)
- Es la savia del mundo (v. 15)
- (Es la ...) corriente que gira (v. 16)
- (Es [el] ...) cegor inagotable (v. 16)
- (Es la ...) voz de retorno eterno (v. 17)

La figura dominante en este poema es la metáfora, la cual recurre nueve veces. En todas, salvo en una, el sentido poético connotado alude a una esencia vital. Ahora bien, la primera estrofa trata de atribuirle a h.l. una cualidad de afirmación existencial; "soy un inmenso SI" (x2) y una "afirmación rotunda." El verso nueve, (el que separa las dos primeras estrofas), explica qué justifica dicha afirmación: "Yo llevo aquí la vida." Entonces, en la segunda estrofa, se describe, a través de cinco metáforas más, cómo es dicha vida:

la vida es -
subterránea corriente
la savia del mundo
corriente que gira
cegor inagotable
voz de retorno eterno

A partir de esta lista se puede inferir que la característica más destacada de la esencia vital es su eternidad: "corriente"[14] (x2), "inagotable" y "eterno." Además, es notable que en 3 de estas metáforas el elemento que le otorga a la vida el rasgo "eternidad" pertenezca a la categoría cósmica: "corriente" (x2) y "savia del mundo;" o sea, la lava. Bajo este aspecto, h.l. reconoce que la esencia vital que identifica en sí mismo también está en el *cosmos* que lo rodea; lo que apoya nuestra opinión de que h.l. confirma su vida a través del *cosmos*. En suma, la imagen englobante que producen las metáforas propone que h.l. posee una esencia vital identificable en los elementos cósmicos y que dicha vida es eterna.

D. EL ACONTECER:

Conforme a los procedimientos que explicamos en el capítulo anterior, formamos, en la primera etapa, una lista de EN:

1. h.l. confirma su vida (v. 2)

-es un SI (vs. 1, 2 y 3)
-el SI palpita (v. 3)
-el SI es una afirmación de que h.l. (v. 3):
-es (v. 4)
-existe (v. 4)
-mora (v. 4)

2. h.l. se siente transcurrir como latido (v. 7)

-el latido estremece su coraza en el aire (v. 8)

3. h.l. lleva la vida (v. 9)

-la vida encierra el mundo (v. 10)
-la vida baja hacia la tierra (v. 12)

4. h.l. hace una pregunta: "No la sentís" (v. 14)

-es la savia (v. 15)
-la savia pasa por el cuerpo de h.l. (v. 15)
-es la corriente (v. 16)
-la corriente gira (v. 16)
-es cegor inagotable (v. 16)
-es voz de retorno eterno (v. 17)

5. h.l. siente que se confirma (v. 18)

-es causa de la presencia del mundo (v. 15)

A partir de esta lista, se puede determinar cuáles son los actantes que figuran en el PNE:

El S es h.l. y el Ov que busca es afirmarse (A). Aunque h.l. se dirige a "vosotros," sobre todo hacia el final del poema (cuando se re-afirma), se advierte que el único propósito ha sido el de afirmarse para sí mismo. La pregunta que hace al "vosotros" es retórica porque dicha instancia está presente más bien como mero testigos del discurso que como destinatario.

Si se considera el énfasis que h.l. pone en su discurso, es posible inferir que surge como respuesta a una pregunta en cierto modo exasperante. Tal pregunta representaría la encarnación de una duda que h.l. intenta resolver mediante la afirmación. Por lo tanto, concluimos que el Destinador (Dor) es la duda (D) que está interiorizada en h.l. Como el Objeto valor (A) es un acto reflexivo (afirmarse para resolver la duda), h.l. es también el Drio:

Dor (D) ---> S (h.l.) ---> Ov (A) ---> Drio (h.l.)

En esta línea de acción, h.l. consigue A pero, todavía faltan en el esquema el 'Ayudante' y el 'Oponente.' Como, para afirmarse, h.l. necesita superar la misma duda que lo motivó inicialmente, D es a la vez el Dor y el Op. Es decir, D hace que h.l. quiera conseguir A, aunque al mismo tiempo obstaculiza el proceso.

La duda que le impulsa a buscar A surge de su angustia existencial. Frente al inmenso universo, quiere afirmar su ser, y logra hacerlo mediante una lógica cartesiana: *cogito ergo sum*. El aparato perceptor de h.l. es la prueba de su ser porque le permite percibir en sí mismo la manifesación de la vida. A partir de la observación, "me siento transcurrir" (v. 7), puede inferir la conclusión: "Yo llevo aquí la vida" (v. 9) o en otras palabras, "Pienso, luego existo." Por consiguiente, el Ay es la capacidad de percibir (P) de h.l. y así se completa el PNE:

(Ay) P

(Dor) D ---> (S) h.l. ---> (Ov) A ---> (Drio) h.l.

(Op) D

Pero, aunque el Ay es P, cabe destacar que los elementos cósmicos (EC) desempeñan un papel importante en el PNE. Mientras h.l. lucha contra

la duda para afirmar su existencia frente a un *cosmos* inmenso, invierte su situación de insignificancia aprovechándose de EC, en los cuales puede encontrar rasgos de su existencia. Es decir, al comulgar con el *cosmos*, ["Bajo la negra noche" (v. 1), "sobre la tierra" (v. 4), "bajo el cielo profundo" (v. 5), "bajo . . . [las] estrellas" (v. 6)], h.l. "[se] sient[e] transcurrir" (v. 7) y concluye que "llev[a] la vida" (v. 9). Entonces reconoce que esta esencia vital corre por EC ["savia del mundo" (v. 15)] así como por él ["que pasa por mi cuerpo" (v. 15)]. Por lo tanto, EC sirven como herramienta para el 'Ayudante' (P) porque la acción de afirmar la vida se produce a través del *cosmos*. De tal modo que h.l. percibe la manifestación de su vida en EC; observa "la savia del mundo que pasa por [su] cuerpo" (v. 15) y, por consiguiente, concluye que es "para el mundo causa de su presencia" (v. 19).

E. SÍNTESIS DE LOS ANÁLISIS:

1. El h.l. se identifica mediante el primer grado de presencia. Con una actitud positiva y un tono enfático, produce un discurso que emula un razonamiento filosófico. El receptor está presente en el segundo grado y, por la naturaleza del discurso emitido, inferimos que éste no solamente es capaz de comprender un discurso que versa sobre filosofía, sino también que, él es una de las causas de la inquietud filosófica de h.l. Para finalizar, el discurso parece ser un siloloquio que indaga sobre una pregunta hipotética tal como, ¿Existes?; la cual se contesta favorablemente.

2. Está escrito en verso libre entre los cuales predomina el alejandrino. En las dos primeras estrofas, se repiten grupos fonémicos que contribuyen a enfatizar diferentes conceptos. En la primera, se refuerzan los conceptos

de inmensidad, profundidad y la idea de afirmación mediante la recurrencia de los fonemas -n,- -m- y -f.- En la segunda, predominan los grupos -erra- y -or- que subrayan lo terreno y lo vital. La última estrofa restablece los fonemas originales como una especie de retorno concluyente; como si se confirmara la afirmación en el inmenso universo.

3. El inventario de los sustantivos y verbos demuestra una selección específica de tres categorías léxicas: palabras afirmativas, vitales y cósmicas. 68% de los sustantivos pertenecen a uno de estos grupos, mientras 63% de los verbos promueven un sentido afirmativo o vital. Por lo tanto, hemos concluído que se seleccionaron estas unidades léxicas para generar el sentido de que la afirmación de la vida se realiza en el *cosmos*.

La figura dominante en este poema es la metáfora, la cual recurre nueve veces. El sentido que connota concierne una esencia vital; la que reconoce h.l. tanto en sus alrededores cósmicos como en sí mismo. La característica más destacada de dicha esencia es su eternidad.

4. El PNE que desarrollamos consta de los siguientes elementos: la duda que rodea el problema de su existencia en un universo infinito hace que h.l. quiera afirmar dicha existencia. La misma duda, que es la motivación para la búsqueda de su Objeto valor (Ov) es, a la vez, el Oponente (Op) que tiene que superar. Por su capacidad para percibir, ("Pienso luego existo."), h.l. logra identificar la vida en él y, por ende, consigue afirmarse.

F. INTERPRETACIÓN:

En "Así me iré afirmando," la respuesta afirmativa a la pregunta hipotética, "¿Existes?," revela una dualidad existencial. Por una parte, hemos inferido que para h.l., el 'yo' parece ser insignificante frente a la

inmensidad del universo (es por eso que defiende tan enfáticamente su existencia); por otra, se invierte esta comparación para que el 'yo' sea inmenso frente al universo; o sea, el 'yo' es un micro-cosmos en el cual se refleja el universo. En buenas cuentas, el universo carecería de sentido sin una conciencia percipiente como la suya; por eso, al contemplar su posición en él, h.l., logra afirmar su existencia y concluye que la vida que posee es eterna.

Esta interpretación coincide con una observación hecha por Emilio De Torre en su artículo ya mencionado y, según la cual, el hombre, en "Así me iré afirmando," necesita sentirse vivo y eterno mediante el *cosmos*, o según él, la naturaleza:

> . . . es un hombre que existe y que está formándose, un hombre que sólo está seguro de tener vida - una vida que puede abrazarlo todo. Se advierte que lo necesario para el hombre es unirse a la naturaleza para poder vivir con ella como si fuesen uno, para saberse vivo sintiendo el mundo vibrar en él. El hombre ha de hacerse uno con el universo para hallar la paz y la inmortalidad (474).

Para finalizar, ofrecemos, como una breve fusión de los resultados obtenidos en los análisis, el siguiente postulado acerca del sentido global de "Así me iré afirmando:" Por su duda existencial frente a un *cosmos* infinito, h.l. busca afirmar su existencia; lo que realiza por el reconocimiento de una esencia vital que existe tanto en él como en dicho *cosmos*.

II. "HAY QUE BAJAR:"

Este poema tiene una dedicatoria a Ricardo Juan (Blasco); amigo entrañable a quien conoció Hidalgo en 1942. Como fundador y director de

la revista Corcel, Blasco fue responsable de la primera publicación de Hidalgo: "Hay que bajar." Así, se explica la dedicatoria cuando este mismo poema reaparece en Raíz en 1944.

A. SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN LÍRICA:

Emisor: h.l. se hace presente en su discurso a través del segundo grado; se hace objeto de la auto-referencia, (dice "yo"), pero no se tematiza a sí mismo, sino a un 'Él.' Además, a través de todo el poema, usa formas de la primera persona del plural (nosotros); lo que sugiere una búsqueda de identificación con el destinatario interno. Es decir, el mandato o conminación "Hay que bajar," se aplica tanto a h.l. como a este último. Vale mencionar que, pese a que h.l. no dice "yo" hasta el verso 36, se pueden encontrar rasgos de su presencia a través de la manera en que estructura su discurso. Así, se muestra seguro de sí mismo, seguro de su saber y lleno de un optimismo desafiante.

Receptor: h.l. dirige el discurso a un "vosotros," ["¿Tenéis miedo?" (v. 35)], pero tematiza a un 'Él;' por lo tanto, el receptor se hace presente mediante el segundo grado. Aunque el receptor propiamente tal es "vosotros," se entiende que, sobre todo por su uso de "nosotros," el discurso de h.l. se aplica al ser humano en general.

Nuevamente, a pesar de que no dice "vosotros" hasta el verso 35, se pueden encontrar indicios del receptor. Como h.l. se muestra firme y seguro de sí mismo, cabe sospechar que al receptor le falta el conocimiento sobre el objeto que describe aquél y que por eso se siente intimidado.

Discurso de referencia: aunque frecuentemente la poesía parodia, con mayor o menor detalles, ciertos discursos reconocibles como pertenecientes

a una práctica social específica (publicidad, jurisprudencia, teología, etc.); en otros casos, y este es uno de ellos, se conforma con imitar 'formas básicas' del decir como: preguntas, órdenes, intercambios verbales ordinarios, etc. En "Hay que bajar," el discurso oscila entre lo que es una orden, una conminación o una simple invitación. En todo caso, parece tratarse del resultado de una situación comunicativa concebible en los siguientes términos: en los momentos en que una colectividad está siendo víctima de la perplejidad inherente al pánico, alguien asume un rol de líder y trata de insuflar ánimo en los otros describiendo con cierto detalle la naturaleza de lo desconocido que los inquieta; en este caso: la muerte. Lo notable es que, en cierto modo, el discurso sabotea una de sus finalidades: calmar e insuflar confianza en la comunidad aterrorizada, por cuanto la descripición de lo que inspira temor es, en buena medida, intimidante. Una técnica parecida se aplica en "Aquella noche."[15]

El título, "Hay que bajar," aparece dos veces seguidas al comienzo del poema; lo que establece su carácter imperativo. Pero, por otro lado, el uso de la construcción: "Hay que + infinitvo," revela que el mandato no es enfático, como habría resultado de expresiones del tipo "Tenéis que bajar" o "¡Bajad!" Esta contradicción aparente podría fundamentarse en que, por ser el descenso en cuestión un destino inevitable, h.l. no necesita insistir, sino que le basta informar al receptor de lo predestinado.

Después de formular las conminaciones, h.l. establece su voz omniciente mientras describe en qué consiste el "bajar." Es notable que se usen formas de la primera persona del plural a pesar de que el discurso está dirigido a un "vosotros." No dice, por ejemplo, "las hormigas [os] esparcerán

[*sic*]," "[**vuestra**] carne se abrirá," "sepultar[**os**]," ni "una voz [**os**] dirá," etc. sino que, "**nos** esparcerán [*sic*]," "**nuestra** carne," "sepultar**nos**" y "**nos** dirá." El uso de "nosotros" indica que h.l. experimentará el mismo destino que el receptor; lo que amplificaría su inevitabilidad porque demuestra que el "hay que bajar" se aplica tanto a "nosotros" como a "vosotros," en fin, a todos. Al mismo tiempo, el uso de "nosotros" señala al receptor que no hay que bajar solo, sino que h.l. lo acompañará.

A primera vista, la actitud de h.l frente al receptor parece ser algo comprensiva porque reconoce el miedo que éste tendrá: dice, "Hay que bajar sin miedo" (v. 1), y luego, pregunta: "¿Tenéis miedo?" (v. 35). De tal modo que el discurso de h.l. recuerda el de un guía; sobre todo al final del poema cuando invita al receptor a bajar juntos. Repetimos que h.l. habla con autoridad y conocimiento (en cuanto a sus descripciones) y se muestra animoso; es decir, exibe las cualidades de un buen guía. Sin embargo, al considerar la manera en la cual h.l. describe lo que "nos espera" (v. 19) abajo, nos damos cuenta de que su actitud es algo ambigua porque enfatiza los aspectos repugnantes de lo evocado, como si quisiera espantar al receptor, y al fin, le **invita** a bajar. Visto de esta manera, h.l. es un guía que parece incurrir en cierto grado de perversidad.

B. LA FORMA EXTERNA:

El poema está compuesto de 44 versos, los cuales no se someten al isosilabismo ni presentan un esquema de rima; por lo tanto, está escrito en verso libre sin el predominio de ningún metro ni estructura sintáctica. Sin embargo, como en el caso anterior, la ausencia de estos rasgos tradicionalmente poéticos, no implica una falta de elaboración estílistica

porque, nuevamente, nos encontramos con un estrato sonoro que contribuye tanto a dar ritmo al poema, como a reforzar su nivel semántico.

1. En la primera estrofa (vs. 1-18), se establece un ritmo a través de la anáfora "Hay que bajar" (x2), seguida por 'hast - a llegar.' De tal modo que, desde el comienzo, se repiten los grupos -ar- y -arr- y se los mantiene (con variaciones) hasta el verso 11, por ejemplo: "garras," "solitarias," "esparcerán," "tierra," "ardientes," "nuestra carne," "abrirá" y "escalofriante." Al respecto, conviene recordar el predominio de la dimensión paradigmática en la lírica puesto que, en el presente poema, las palabras antes mencionadas se relacionan, primero, en un sistema fonológico (lo que les otorga un relieve especial); pero, en seguida, y como resultado de lo anterior, vienen a enfatizar el nivel semántico. Es decir, se subraya un sentido vago y general que comparten los siguientes términos: "solitarias," "ardientes," "nuestra carne," "escalofriante" y, en fin, "bajar."

2. En los versos 11 y 12, se repite el fonema -s- para producir una aliteración que imita el sonido del movimiento de los gusanos:

> de las patas de los insectos
> y la viscosa masa de los gusanos

3. Entre los versos 14 y 18, predominan (con variaciones), los grupos -ar- y -o/an:- "abandonarlo," "sepultarnos," "abandonarnos," "estrangulando," "nuestra carne" y "abrazo;" los que insisten en la idea del abandono.

4. A partir del verso 19, se repite el fonema 'o' en "volcanes," "silencioso," "voz nos," "sombra," "temblor" y "ojos" enfatizando lo oscuro e inquietante.

5. Los versos 25-34 componen una especie de enumeración caótica que no favorece la aliteración.

6. En la última estrofa (vs. 35-44), se destaca la repetición del fonema -i:- "invito," "circulemos," "vida" (x2), "tierra" (x3), "purificarnos," etc.; en palabras cuya función es establecer una reconciliación optimista; lo que conduce a aceptar los tres últimos versos que, desde un punto de vista semántico, proponen la idea de que este proceso repugnante es, después de todo, una especie de purificación, (27, vs. 42-44):

> Es la tierra
> la tierra que nos busca para purificarnos
> y arrojarnos de nuevo a la luz con su sudor doloroso.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS Y LOS TROPOS:

Las figuras de pensamiento:

símil - nuestra carne se abrirá como un grito (v. 9)
- será como una lengua de perro babeante (v. 13)
- se presiente, / como el galope de caballos (vs. 39-40)

sinestesia - esa vida oscura (v. 38)

personificación - el reino de las raíces (v. 3)
- los nervios se nieguen a abandonarnos (v. 17)
- nos espera para besarnos la sangre (v. 19)
- el corazón de la tierra se abrirá (v. 20)
- nuestra sombra errante ..., buscándonos (v. 23)
- en cualquier masa inerte que se agita (v. 30)
- todo, abrirá sus venas para recibirnos (v. 34)
- la tierra que nos busca para purificarnos (v. 43)
- ... con su sudor doloroso (v. 44)

Las figuras de lenguaje o de dicción:

anáfora - hay que bajar (título y vs. 1 y 2)

hipérbaton - Nos espera para besarnos la sangre de los volcanes (v. 19)

Los tropos:

metáfora - el reino de las raíces / o de las garras (vs. 3-4)
- la sangre de los volcanes (v. 19)

La figura dominante es la personificación; la que "consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos a los inanimados" (Friedman 1989, 112). Recurre nueve veces, y los 'seres' inanimados a que se refiere son los siguientes:

las raíces
los nervios
la sangre de los volcanes
la tierra
la sombra
la masa inerte
todo
la tierra (x2)

En la mayoría de los casos, la función de la personificación consiste, en este poema, en la atribución de cualidades vitales a lo subterráneo: a las raíces, a la sangre de los volcanes (la lava), a la tierra, a la masa inerte (los minerales), etc. Además, mediante esta figura, se produce la impresión de que lo subterráneo quiere obrar deliberadamente sobre el nosotros: "se nieguen a abandonarnos" (v. 17), "nos espera para besarnos" (v. 19), "recibirnos" (vs. 20 y 34) y "nos busca para purificarnos" (v. 43). En total, la repetición de esta figura genera la imagen englobante de una "vida palpitante" (v. 37) bajo la tierra; lo que significa que "hay que bajar" a un subterráneo vivo que nos llama, nos busca y nos espera.

Obviamente, la idea de bajar a un mundo vivo, habitado por insectos y gusanos, para ser diseminado mediante la corrupción, inspira terror; lo que entra en contradicción con el aviso, "Hay que bajar **sin miedo**" (v. 1).

Además, el análisis del nivel léxico, parece confirmar que el propósito de h.l. es, **precisamente**, él de aterrorizar al receptor. Por lo tanto, ofrecemos, como complemento a los resultados obtenidos en el análisis de las figuras retóricas, un breve análisis léxico.

En este nivel, vale la pena examinar los adjetivos calificativos porque de los 16 que identificamos, 12 comparten una misma función. A continuación, ofrecemos el siguiente inventario:

adjetivos calificativos

*solitarias	*diseminados
*ardientes	*muerta
*escalofriante	azul
*viscosa	*inerte
*babeante	amarillos
supremo	palpitante
*errante	*oscura
*inquietante	*doloroso

En total, 75% de estos adjetivos comparten la función de atribuir al sustantivo una cualidad 'espantosa' (señalados con un asterisco). Lo que hay abajo es: "solitari[o]," "escalofriante," "babeante," "oscur[o]," "inquietante," "muert[o]," etc. En fin, toda una serie de aspectos desagradables que evocan un sentido de espanto.

D. EL ACONTECER:

Antes de comenzar, adviértase que la dimensión narrativa de este poema consta de EN estáticos que ocurrirán en el **futuro**; al bajar. Por lo tanto, aún no se han cumplido:

-nos espera para besarnos (v. 19)

1. h.l. impone una conminación: "Hay que bajar" (v. 1)

-las hormigas nos esparcerán (*sic*) (v. 7)
-nuestra carne se abrirá (v. 9)
-la masa de gusanos será como lengua (v. 12-13)
-abandonaremos todo (v. 14)
-nos sepultaremos (v. 15)
-nos crujirán los huesos (v. 16)
-los nervios se negarán a abandonarnos (v. 17)
-los nervios estrangularán nuestra carne (v. 18)
-el corazón de la tierra se abrirá para recibirnos (v. 20)
-una voz nos dirá: (v. 21)
"Al fin llegasteis, venid y purificaos." (v. 22)
-nuestra sombra errará buscándonos
-seremos diseminados
-por plantas (v. 25)
-por los árboles (v. 25)
-quizá en la niebla (v. 26)
-en la boca de un serpiente (v. 27)
-en un cuerpo que está cayendo (v. 28)
-en cualquier masa inerte (v. 30)
-todo abrirá sus venas para recibirnos (v. 34)
-los minerales (v. 31)
-el óxido (v. 31)
-las nubes (v. 32)
-el agua (v. 32)
-el fuego (v. 33)

2. h.l. hace una pregunta orientada hacia el destinatario del discurso:
["Tenéis miedo" (v. 35)

3. h.l. invita a vosotros (v. 36)

-a bajar juntos (v. 36)
-a circular con la vida (v. 37)
-nadie ha visto la vida (v. 39)
-se presiente la vida (v. 39)

4. h.l. hace una pregunta: "¿No oís la llamada?" (v. 41)

-es la tierra (v. 42)
-la tierra nos busca para purificarnos
y arrojarnos a la luz (vs. 43-44)

A partir de esta lista, decodificamos el siguiente PNE:

El S es la tierra (T) y el Ov que busca es reciclarnos (R). En cuanto al modo, T busca conseguir R sirviéndose de las fuerzas de la naturaleza (FN) y quienes se beneficiarán con el proceso seremos nosotros (N). Esta línea de acción se puede graficar del siguiente modo:

Dor (FN) ---> S (T) ---> O (R) ---> Drio (N)

Vale decir, según el testimonio de h.l., la tierra nos llama y nos busca para: recibirnos, disolvernos, purificarnos y redistribuirnos de nuevo; en fin, para someternos a procedimientos semejantes a los que ocurren en una planta de reciclaje. Ahora bien, aunque nuestras conclusiones sobre esta línea de acción parezcan satisfactorias, todavía queda por resolver el problema del Dor, "las fuerzas de la naturaleza."

Con este fin, permítasenos recordar algunos conceptos fundamentales de la física: en su nivel atómico, todo ser vivo de este planeta está compuesto, principalmente, de carbono, y otros elementos como oxígeno, hidrógeno y nitrógeno. Por obra de la entropía,[16] entre otros factores, éstos y los otros elementos están pasando constantemente a través de ciclos. Así que, cuando un ser muere, los elementos que lo componen no se quedan inmóviles, sino que continuan su ciclo natural. El carbono, por ejemplo, pasa por cuatro etapas fijas: una de las cuales está en los seres vivos. Al respecto, dicen Thomas D. Brock y Michael T. Madigan en su Biology of Microorganisms, (1991):

> On a global basis, carbon is cycled through all four of the earth's major carbon reservoirs: the atmosphere, the land, the ocean's and other aquatic environments, and sediments and rocks. The largest carbon reservoir is present in the sediments and rocks of the earth's crust, . . . more carbon is present in dead organic material (humus) than in living organisms (634).

Por lo tanto, el proceso atribuido a lo subterráneo refleja el movimiento natural de los ciclos. Puesto que dichos ciclos están gobernados por las fuerzas naturales, (como la entropía), se puede inferir que FN es el Dor de la línea de acción anteriormente mencionada.

Aunque dicho proceso es inevitable, el poema se orienta como una invitación y, por lo tanto, podemos identificar un Ay y un Op. En realidad, como el reciclaje representa el destino de todo mortal, no requiere un Ay, y el único Op que podría impedirlo es la inmortalidad. Sin embargo, en el contexto del poema, h.l. se manifiesta como Ay porque actúa como guía del receptor; aunque, como ya advertimos, el tono de sus descripciones confiera ambigüedad a su rol. El Op, entonces, se manifiesta en el miedo de bajar (M) que tiene el receptor. Así, se completa el MA:

Ay (h.l.)

Dor (F.N.) ----> S (T) ----> O (R) ----> Drio (N)

Op (M)

A estas alturas, se destaca el conocimiento científico de h.l. y sospechamos que su propósito es compartirlo con el receptor. Pero, todavía cabe preguntarse sobre la manera en la cual comunica la información. Es evidente que, como h.l. comprende el destino que le espera a todo ser humano, puede explicárselo al receptor. Pero, aunque la realidad de aquel destino es espantosa, en lugar de consolar al receptor, h.l., como en un gesto rencoroso, **amplifica** su terror. Por lo tanto, no estamos de acuerdo con la observación del crítico Lidio Jesus Fernández que interpreta los versos, "¿Tenéis miedo? / Yo os invito, bajemos juntos" (vs. 35-36), como si **h.l.** tuviera miedo de morir a solas: "Comme s'il avait peur soudain d'y

retourner seul, de mourir seul" (22). J.L.H. no escamotea la paradoja de la situación, que remite a la naturaleza paradójica del ser humano; acostumbrado a moverse en una dimensión teleológica, no puede entender la enigmaticidad, indiferencia o absurdo del universo y por eso rechaza el 'consuelo.'

A nuestro juicio, al considerar la estrategia de h.l., su discurso refleja una actitud ambigua. En un principio, h.l. establece el mandato inevitable de que "hay que bajar" y luego, describe gráficamente el terror que nos espera abajo y, finalmente, invita al receptor a bajar con él a ese mundo espantoso. H.l podría haber explicado, de una manera más favorable, el destino que le espera a todo mortal y mostrar, con una actitud positiva, que es un proceso natural. Pero, su actitud sugiere que él mismo se da cuenta de que **no hay** solaz en tratar de comprender su destino mediante el conocimiento científico. Aunque, para calmar la angustia existencial, uno necesita saber qué le va a suceder al morir, dicho conocimiento **no consuela** y, por ende, no sirve. Así pues, con esta paradoja *in mente*, ¿con qué fin podría h.l. adoptar una actitud optimista frente al receptor?

E. SÍNTESIS DE LOS ANÁLISIS:

1. Tanto h.l. como el receptor se hacen presentes mediante el segundo grado: h.l. dice "yo" mientras se dirige a un "vosotros" y tematiza a un "Él." Estos rasgos de presencia no aparecen hasta el final del poema pero, sin embargo, se detecta a h.l. y al receptor mediante el tono y la actitud de aquél. Su discurso refleja él de un líder (habla con autoridad, sabiduría y ánimo); por consiguiente, el receptor sería como un novicio intimidado.

2. Compuesto de 44 versos, este poema carece de isosilabismo y de rima; está escrito en verso libre. Sin embargo, el nivel sonoro del poema, además de establecer un ritmo, contribuye a su dimensión semántica porque, a través de la repetición de ciertos fonemas, se destacan algunos términos que promueven las ideas de: terror, abandono y, por último, de reconciliación. Por lo tanto, concluimos que los efectos sonoros sirven, primero, para enfatizar el espanto del descenso y, luego, su aceptación.

3. La figura dominante es la personificación, cuya función consiste en dar vida a los elementos subterráneos; lo que crea la impresión de que existe un mundo vivo bajo la tierra. El análisis del nivel léxico revela que se seleccionaron los adjetivos calificativos para atribuirle una dimensión intimidante a ese mundo subterráneo. En conclusión, "Hay que bajar" a un mundo vivo y espantoso.

4. El PNE que decodificamos consta de los siguientes elementos: las fuerzas de la naturaleza hacen que la tierra recicle los muertos; nosotros nos beneficiamos del reciclaje porque, mediante ello, continuamos en nuestro ciclo natural; h.l. actúa como guía que le explica este proceso al receptor y luego le invita a experimentarlo con él; el "bajar" es un destino inevitable, pero el receptor tiene miedo.

F. INTERPRETACIÓN:

El poema promueve la idea de que, después de ser desintegrados, los componentes del hombre se esparcirán por el universo: "en la niebla de aquel astro" (v. 26), "los minerales" (v. 31), "las nubes" (v. 32), "las raíces" (v. 3), "el agua" (v. 32), etc. La tierra no es, entonces, un destino final, sino el medio por el cual somos reciclados. Al respecto, parece que Emilio de

Torre concuerda con nuestra conclusión: "se observa que el hombre no se quedará en la tierra al regresar a ella, sino que saldrá después purificado (474)."

El mensaje no se limita exclusivamente a las explicaciones informativas del 'reciclaje humano' porque la actitud de h.l. frente a ellas es significativa. Se muestra malévolo al manipular al receptor; le impone un mandato, le asusta con sus descripciones y, al final, le **invita** a pasar por el infierno que acaba de describir como si desatendiera su inevitable inquietud. Una posible explicación de su malevolencia yace en que también él tiene que bajar, y por lo tanto, se siente amargado. Pero, al mismo tiempo, no se puede pasar por alto este mal tratamiento al receptor; lo que se podría interpretar como inspirado en h.l. por un rencor que siente hacia aquél, en cuyo caso, permanecería la pregunta, "¿por qué?"

En conclusión, y a la luz de los resultados obtenidos, proponemos la siguiente interpretación del sentido global de "Hay que bajar:" al morir, el cuerpo es reciclado por la tierra, (es un fenómeno natural que le espera a todo ser vivo), sin embargo, h.l. describe este destino de una manera desagradable y aunque posee el conocimiento, se nota que ni él se consuela de ello cuando invita al receptor novicio a experimentarlo con él.

III. "LA MINA:"

A. LA SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN LÍRICA:

Emisor: se hace objeto de la auto-referencia pero no se convierte en sujeto del enunciado; por ende, está presente mediante el segundo grado pero, vale mencionar que el poema está compuesto de 51 versos y h.l. no

dice "yo" hasta el verso 48. Por lo tanto, hasta el final del poema, hay que aprehender al emisor a través de otros rasgos reveladores. Por ejemplo, a través de la repetición de cualificaciones tales como "agria," "amarg[o]," "podrido" y "nauseabundos," se capta que h.l. siente disgusto hacia el objeto que está describiendo.

Receptor: Pese a la presencia del pronombre "te," en los versos 32 y 33, no se puede inferir sin más que el receptor es un "tú" porque el uso del "te," es, en ambos casos, impersonal. En lugar de decir "la noche que te agarra como un cuerno" (v. 32), se podría haber dicho "la noche que [**le**] agarra a [**uno**] como un cuerno." Además, en el verso 43, h.l. dice "Ya **sentimos** la sangre," lo que indica la posibilidad de que, como en el poema anterior, este h.l. se dirija a un receptor con el cual comparte una experiencia.

En consecuencia, el receptor se hace presente mediante el cuarto grado porque h.l. tematiza a un "él" sin dirigirse directamente a un "tú." Por ende, sólo podemos identificar a aquél mediante la utilización del lenguaje. Una posible interpretación podría ser que el emisor proyecta un discurso desdeñoso, no solamente por su amargura hacia el referente, sino también porque siente cierto grado de hostilidad hacia el **receptor**; el cual se presentaría como un enemigo. Al respecto, conviene recordar que el h.l. del poema anterior no se consolaba con el conocimiento de los detalles que rodeaban su inevitable descenso a un mundo subterráneo y actuaba perversamente, mientras que el h.l. del presente poema también se muestra malévolo hacia un mundo subterráneo.

Discurso de referencia: el discurso tiene un carácter monológico y pareciera ser el fruto de la contemplación que h.l. hace de "la mina" antes de entrar en ella. Pero, al mismo tiempo, por su carácter descriptivo, se podría considerar la posibilidad de que h.l. esté intentando conseguir un propósito pedagógico con él.

Aludimos anteriormente a la repetición de expresiones de repugnancia que emplea h.l., pues, esta actitud se explica cuando, en el verso 43, usa la forma verbal de la primera persona del plural, ("Ya sentimos la sangre . . ."), porque así, revela que **él** también va a experimentar la horrible mina y, por consiguiente, se entiende su desprecio al describirla.

En el verso 48, lo muestra en un gesto desafiante cuando afirma, "Yo me destrozo fiero en este mar potente." Justo después de describir el infierno que es la mina, se destroza en ella como si lo hiciera por despecho. Además, pese a admitir que ella "[le] duele en el pecho" (v. 48), sigue adelante en su descenso. Por lo tanto, se podría inferir que la mina representa, nuevamente, el destino inevitable de todo ser humano y, así, en vez de hacer esfuerzos vanos por evitarlo, h.l. lo acepta con un aire desafiante. En conclusión, aunque no definimos un discurso de referencia propiamente tal, identificamos en h.l. dos actitudes prominentes: la repugnancia y el despecho. Pero, aunque estas actitudes se explican, dado el referente que aspectualiza h.l., todavía falta explorar la posibilidad de que su discurso imite el menosprecio hacia un enemigo; lo que exploraremos a continuación.

B. LA FORMA EXTERNA:

Este poema también está escrito en verso libre. No hay rima, pero el cómputo silábico revela un predominio del verso de arte mayor, sobre todo de alejandrinos, que se dan en 34 de los 51 versos; es decir, compone el 66%. Además, hay muy pocos hipérbatos. No obstante, parece que para contrarrestar la extensión del poema y de sus versos, se ha recurrido a una intensa utilización de efectos rítmico-sonoros; es decir, de anáforas y aliteraciones. Ahora bien, aunque aquéllas se incluirán entre las figuras retóricas, aquí las mencionaremos por el rol que juegan en la creación del ritmo y en la aliteración.

1. Las anáforas: Los versos 2-3 empiezan con "los nervios subterráneos" y, luego, "los nervios" reaparecen en el verso 5. Este efecto se vuelve a utilizar en los versos 7-8 ("con sus dedos") y, en los vs. 10-11, con el "arriba donde;" y, como en el caso de "los nervios," el "donde" reaparece en el 12. Luego, en los vs. 15-16, reaparecen "el sol" y "el agua" que figuran ya en los vs. 10-11 con el "arriba donde" y, además, se introduce el tercer elemento: el "aire" (v. 17), como si formara parte de un conjunto de elementos básicos o fundacionales.

En los versos 19-20, se repiten "las tinieblas" y en el 30, la "nada." En el 31, se introduce "la noche," que luego reaparece en los vs. 32-33; y en los vs. 36-37 ("[e]sta noche olvidada" y "esta noche de barro"). Los versos 40-41 empiezan con "como un cadáver" y se introduce en el 43 la "sangre" que, luego, siguiendo la misma técnica utilizada en el caso de "la noche," será repetida al comienzo de los vs. 44-45.

En conclusión, además de contribuir al ritmo del poema, estas repeticiones enfatizan, en un nivel semántico, ciertos elementos de la mina: sobre todo, "los nervios," "los dedos," "las tinieblas," la "nada," "la noche" y "los cadáveres." También, se les atribuye a estos elementos varias características que son, después de todo, propiedades de la mina: "subterráneo[]" (vs. 2-3), "siniestro[]" (v. 5), "frío" (v. 7), "inerte[] (v. 8), "agria" (v. 31), etc.

Por otro lado, se enfatizan algunos elementos de la superficie (el sol, el agua y el aire) para contrastarlos con las condiciones en la mina. En el fragmento que representa la superficie, "el sol mira nacer los pájaros" (v. 10) y "el agua sueña peces y árboles" (v. 11) mientras, en la mina, "[e]l sol es un vago recuerdo" (v. 15) y "el agua es un charco de barro" (v. 16); además, "el aire está podrido" (v. 17).

2. Las aliteraciones: Como los nueve primeros versos sirven para describir lo subterráneo, no es extraño que predominen las vocales 'o' y 'u' que, en cierto grado, evocan lo oscuro; término que figura en el primer verso, "voz oscura." Otros fonemas asociados a estos elementos son la -r- y la -rr:- "como una voz oscura," "subterráneos" (x2), "clamores," "profundo," "muerto," etc.

Por otra parte, en los versos 10-26, predominan la vocal 'i' y el sonido -s.- Es justamente en este fragmento donde se describen los aspectos de la superficie, y, por consiguiente, se explica la utilización de términos y de efectos sonoros que evocan la luminosidad: "superficie" (v. 9), "sol mira nacer," "amarrillas," "inaccesible," "luz," "esas piedras," "luz fructífera," "vida," etc. En otras palabras, los versos en cuestión sirven para representar

el mundo luminoso de la superficie como un recuerdo desde el mundo oscuro de la mina.

Puesto que, a partir del verso 26 se vuelve a describir lo subterráneo, reaparecen los fonemas originales, o sea, las vocales 'o' y 'u' y los fonemas -r- y -rr:- "oscura," "corroe," "sepulcro," "mundo," "profunda," "cuerno," "toro," "grito," "como," "barro," "hombres," "turbio," "sobre," "último," etc.; todos los cuales refuerzan la idea de la oscuridad y de lo subterráneo.

La última estrofa (vs. 47-51) parece constituir un punto intermedio entre las propiedades anteriormente destacadas porque no predomina un efecto sonoro específico sino que, desde el punto de vista fonético, la distribución parece más bien ecléctica.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS Y LOS TROPOS:

Las figuras de pensamiento:

símil - Como una voz oscura (v. 1)
- como una noche agria (v. 4)
- como una luz fructífera (v. 24)
- como un cuerno de toro (v. 32)
- como un grito de muerte (v. 34)
- como un tiro lejano (v. 35)
- como un cadáver turbio (v. 40)
- como un cadáver ciego (v. 41)
- como el agua (v. 44)
- como lava de un volcán (v. 45)
- como una arteria viva (v. 46)

personificación - camina (*sic*) bajo tierra / los nervios (vs. 1 y 2)
- los nervios subterráneos que apagan los clamores (v. 2)
- los nervios subterráneos que avanzan lentamente (v. 3)
- las muertas estrellas (v. 6)
- sus dedos fríos (de los nervios) (v. 7)
- con sus dedos inertes (v. 8)
- El tacto se ha quedado muerto (v. 9)
- el sol mira nacer los pájaros (v. 10)

- el agua sueña peces (v. 11)
- Las tinieblas no cantan (v. 19)
- las tinieblas que muerden (v. 20)
- las venas dormidas (v. 25)
- la agria noche que escupe sus esquinas (v. 31)
- la noche que te agarra (v. 32)
- la noche que te aprieta (v. 33)
- un cadáver ciego (v. 41)
- la sangre de la tierra (v. 43)
- un volcán palpitante (v. 45)
- que hace latir el barro (v. 46)
- una arteria viva (v. 46)

sinestesia - voz oscura (v. 1)
- noche agria (v. 4)
- noche de piedra (v. 8)
- aroma tranquilo (v. 12)
- le amarguen el sueño (v. 13)
- agria noche (v. 31)
- noche de barro (v. 37)

antítesis - este mar sin agua (v. 49)

Figuras de lenguaje o de dicción:

anáfora - los nervios subterráneos (vs. 2 y 3)
- con sus dedos (vs. 7 y 8)
- arriba donde (vs. 10 y 11)
- la noche que te (vs. 32 y 33)
- como un (vs. 34 y 35) - como un cadáver (vs. 40 y 41)

hipérbaton - Como una voz oscura camina (*sic*) bajo tierra / los nervios (vs. 1-2)
- los nervios siniestros que buscan en las sombras / los cadáveres (vs. 5-6)

Los tropos:

metáfora - El sol es un vago recuerdo (v. 15)
- el agua es un charco de barro (v. 16)
- la cabeza ondulante / de ese pulpo de luz (vs. 20-21)
- las venas dormidas (v. 25)
- la sangre de la tierra (v. 43)

- La sangre o fuego hirviente (v. 44)
- este mar (x3): potente (v. 48), sin agua (v. 49) y viscoso (v. 50)

Las figuras predominantes pertenecen a la categoría "de pensamiento:" el símil (11 veces), la personificación (20 veces) y la sinestesia (7 veces). A través del símil, se establecen relaciones de semejanza para aspectualizar tres elementos de "la mina:" la oscuridad, "Esta **noche** olvidada debajo de la tierra" (v. 36), la lava, "La **sangre** o fuego hirviente" (v. 44) y las extremidades del subterráneo antropomorfizado, "los **nervios** subterráneos que avanzan . . . con sus **dedos** frios [*sic*]" (vs. 3 y 7); de hecho, parecen ser los mismos que vimos en "Hay que bajar," "reino de las raíces / o de las **garras**" (vs. 3-4) y "ese reino de las **manos** solitarias" (v. 5).

A nuestro juicio, la semejanza no es fortuita. En el caso de dichos nervios, ellos caminan "como una voz oscura" (v. 1) o "como una noche agria" (v. 4) buscando cadáveres; lo que da la impresión de que son ominosos y amenazantes. El símil también crea una imagen espantosa de la noche; la oscuridad infinita de la mina. Así, la noche está asociada, en cinco símiles, con la muerte; es como: "un cuerno de toro," "un grito de muerte," "un tiro lejano," "un cadáver turbio," etc. En el caso de la sangre, es para la mina, "como una luz fructífera" y "como una arteria viva." Es decir, la sangre de los muertos se convierte en la de ella como un líquido vital o "fructífer[o]" que ésta acumula en el barro y circula "como lava de un volcán."

La figura predominante en el poema es la personificación, cuya función es, nuevamente, dar vida a lo subterráneo: la tierra, el volcán, el barro, etc.

Pero, son los nervios y la noche los que aparecen antropomorfizados más frecuentemente. Los nervios, por ejemplo, "caminan" y "avanzan" "con sus dedos fríos" mientras la noche "te agarra" y "te aprieta la voz en la garganta." Mediante esta figura, se establece que la mina está viva y que en ella, moran dos entes siniestros: los nervios y la noche.

La sinestesia, o "la descripción de una experiencia sensorial en términos de otra" (Friedman 1989, 113), figura siete veces. En su descripción, todos los adjetivos que se aplican a lo sensorial tienen una connotación negativa: oscura, agria, amarg[o], [barroso], etc. Por lo tanto, se puede concluir que las experiencias sensoriales en la mina son desagradables.

En síntesis, se usa el símil para atribuir cualidades ominosas a los nervios y a la noche de la mina mientras, a través de la personificación, se les da vida para hacerles aún más amenazantes. Y como si ello ya no fuera suficientemente espantoso, hay seis casos de sinestesia cuya función es la de generar efectos desagradables para los órganos sensoriales. Así, se puede inferir que la mina, además de ser un lugar espantoso y repugnante, es tambíen un **ente** que vive de los muertos porque, en ella, los nervios buscan cadáveres para acumular y circular su sangre vital por la tierra: los muertos dan "su sangre como una luz fructífera / a las venas" (vs. 24-25) de la mina.

En otras palabras, así como en el poema, "Hay que bajar," se estableció que el destino inevitable del ser humano era bajar a un mundo subterráneo y horrorosamente vivo, que nos esperaba para descomponernos y redistribuirnos por el universo; así también, nos parece evidente que la

mina del presente poema es otra versión del mundo subterráneo descrito en "Hay que bajar." A continuación, y para poner aún más en evidencia esta equivalencia, ofrecemos una comparación de términos léxicos que se repiten en los dos poemas. Adviértase, sin embargo, que no se trata de mostrar una mera repetición de palabras; (lo que hay en abundancia, sobre todo de los términos claves como "tierra," "noche," "sangre," etc.), sino más bien de demostrar, a través de citas, que hay una continuación de imágenes (señalada por las marcas "= = =") y hasta un **cumplimiento** de las imágenes de "Hay que bajar" en los de "La mina" (señalado por "-> -> ->"):

"Hay que bajar"		**"La mina"**
vida oscura (v. 38)	= = = = =	voz oscura (v. 1)
manos solitarias (v. 5)	= = =	dedos fríos (v. 7) - inertes (v. 8)
cuya sangre no late (v. 6)	= = =	venas dormidas (v. 25)
la sangre de los volcanes (v. 19)	=	la sangre de la tierra (v. 43)
vida palpitante (v. 37)	= = = =	volcán palpitante (v. 45)
el corazón de la tierra (v. 20)	= =	el barro como arteria viva (v. 46)
la viscosa masa (v. 12)	= = = = =	mar viscoso (v. 50)
astro (v. 26) - nebulosas (v. 29)	= = =	estrellas (v. 6)
bajo la tierra (v. 7)	= = = = =	debajo de la tierra (v. 36)
como un grito (v. 9)	= = = =	como un grito (v. 34)

En el caso del cumplimiento de imágenes, "Hay que bajar" propone acciones que se cumplirán en el futuro, mientras en "La mina," esas mismas acciones se cumplen; es decir, "La mina" es la realización de acciones que

"Hay que bajar" sitúa en el futuro y, por lo tanto, en "La mina," el hombre ya es un cadáver:

"Hay que bajar"		**"La mina"**
una voz nos dirá (v. 21)	-> -> -> ->	una voz oscura (v. 1)
luz abandonarlo (v. 14)	-> -> ->	vago recuerdo de luces (v. 15)
sepultarnos (v. 15)	-> -> -> ->	un sepulcro (v. 28)
nuestra carne se abrirá (v. 9)	->	un cadáver ciego que abre (v. 41)
nos espera (v. 19) ->	-> ->	buscan ... / los cadáveres (vs. 5-6)

Quizás la progresión más significativa yace en la voz activa de h.l.:

Yo os invito,		Yo me destrozo []
bajemos juntos (v. 36)	-> -> -> ->	en este mar (v. 48)

Adviértase que, estos no son los únicos ejemplos, sino los más obvios de cómo "La mina" representa aquel destino subterráneo al cual se refiere en "Hay que bajar."

D. EL ACONTECER:

He aquí la lista de EN pertinentes:

1. el tacto se ha quedado muerto arriba (vs. 9-10)

-el sol mira nacer los pájaros (v. 10)
-el agua sueña peces y árboles (v. 11)
-las flores viven (v. 12)

["aquí" (v. 14)]
-el negro corta (v. 19)
-las tinieblas muerden la luz (vs. 20-21)
-los cuerpos de hombres dan su sangre a venas (vs. 23-25)
    -las venas suben a la vida (v. 25)
-la lepra corroe el planeta (v. 27)
    -irá abriendo un sepulcro en su carne (v. 28)
    -enterrará tinieblas en él (v. 29)
-la noche escupe sus esquinas (v. 31)
-la noche te aprieta la voz en la garganta (v. 33)

-la noche no ha visto la luna (v. 37)

2. los hombres han hecho el barro con sus entrañas (v. 38)

3. los nervios caminan (v. 1)

-apagan clamores (v. 2)
-avanzan (v. 3)
-buscan cadáveres (vs. 5-6)

4. h.l. hace una pregunta: "A dónde irá?" (v. 29)
-se aleja (v. 39)

5. Sentimos la sangre de la tierra (v. 43)

-la sangre pasa (v. 43)
-la sangre corre como el agua (v. 44)

6. h.l. se destroza en la mina (v. 48)

-la mina le duele en el pecho (v. 48)
-la mina amasa el silencio y el barro (vs. 50-51)

A partir de esta lista de EN, proponemos el siguiente PNE:

La mina (M) es el sujeto que busca al hombre (Ho). M se alimenta de Ho; es por eso que sus nervios "buscan en las sombras / los cadáveres" (vs. 5-6). M absorbe los Ho descompuestos o "aplastados" (v. 22) para convertirlos en **su** sangre. La sangre de Ho es, por lo tanto, "una luz fructífera" (v. 24) para M. Como M vive y se alimenta de Ho, concluímos que el Dor que motiva esta acción es el hambre (Ha). El beneficiario de que M consiga Ho es M; es ella quien satisface su hambre. Por ende, el Drio es M y la acción es reflexiva:

Dor (Ha) ---> S (M) ---> O (Ho) ---> Drio (M)

En esta línea de acción, el Ay son los nervios subterráneos (N) porque ellos buscan los cadáveres de los cuales se alimenta M. El Ob es la

superficie (S) porque allí, el tacto de N "se ha quedado muerto." Es decir, N está limitado a lo subterráneo; arriba está el alimentado potencial, pero está fuera del alcance de N. Así se completa el PNE:

(Ay) N

(Dor) Ha ---> (S) M ---> (Ov) Ho ---> (Drio) M

(Ob) S

Parece que h.l., al contemplar lo que sucederá después que sea enterrado, expresa repugnancia hacia **su** destino inevitable: la mina acumula los cadáveres y hace circular su sangre por la tierra. En cierto modo, se parece a esa reserva de carbón que mencionamos en el análisis anterior. Eventualmente, un muerto se transforma en humus, cuyos compuestos mantienen la fertilidad de la tierra. Por eso, para mantener **su** fertilidad, la mina se alimenta de esta substancia vital (hecha de hombres). En todo caso, la descomposición es un destino desagradable y se comprende, por consiguiente, que h.l. describa la mina con hostilidad.

Por otro lado, se podría interpretar este poema leyendo denotativamente su título; es la descripción de una mina. Es decir, una obra humana que permite extraer riquezas del subsuelo y en cuya construcción mueren mineros. Así, se podría explicar la mención de "la luz de las lámparas" (v. 17), de los "hombres aplastados" (v. 22) "debajo de esas piedras" (v. 22) y que el barro de la mina haya sido hecho por "los hombres con sus propias entrañas" (v. 38). En tal caso, el que la mina sea un lugar repugnante que se alimenta de los muertos no cambia, salvo que los muertos en cuestión no incluyen a todos los seres humanos sino a los mineros que mueren en accidentes. De tal modo que, aparece así otra interpretación

posible de la actitud de h.l. cuyo desdén hacia el receptor se dirigiría, en este caso, a los dueños de la mina o quizás, a la alta burguesía por cuya codicia mueren los obreros. En suma, la mina envuelve una dualidad: por un lado, es abstracta (el destino del hombre) y por otro, es concreta (una construcción humana). En los dos, su existencia inspira un absurdo metafísico.

E. SÍNTESIS DEL ANÁLISIS:

1. Después de una larga descripción de 47 versos, h.l. emerge mediante el segundo grado de presencia. El receptor, por otro lado, está presente en el cuarto grado; en consecuencia, sólo podemos identificarlo indirectamente a través del discurso que le dirige h.l. En este caso, h.l. hace al receptor una descripción de la realidad repugnante que nos espera; pero, por su actitud perversa, inferimos que, aunque dicho destino espera a todo ser humano, existe la posibilidad de que h.l. se dirija a un enemigo específico.

En el discurso de h.l. sobresalen dos aspectos: por un lado, se capta una actitud hostil hacia el objeto que describe, y por otro, a pesar del horror que asocia con el objeto, se lanza desafiante hacia él; lo que revela su actitud despechada.

2. Este poema, el más largo de nuestro *corpus*, consta de 51 versos donde predominan los del arte mayor; 66% son alejandrinos. La abundancia de anáforas produce ritmo y sirve para enfatizar, en un nivel semántico, el contraste entre lo subterráneo-oscuro de la mina y la luminosidad de la superficie. Esta misma división se da también en el estrato sonoro: por un lado, hay insistencia en los fonemas -o,- -u,- -r- y -rr- al evocar los aspectos

oscuros de la mina; mientras, por otro, recurren los fonemas -i- y -s- cuando se describe la superficie. De tal modo que, el nivel fonético contribuye a reforzar la idea de que, en la mina oscura, hay ansias de luz.

3. Como en "Hay que bajar," en este poema se emplea la personificación para generar la imagen de un mundo subterráneo vivo. Las cualidades que se le atribuyen a la mina, a los nervios, a la noche, etc. no son solamente las de un ser animado sino, además, las de algo siniestro y amenazante. La impresión es que, nuevamente, h.l. quiere entregar al receptor la dura realidad, por espantosa e inquietante que sea y por eso describe algo que, además de ser repugnante, está vivo y quiere consumirnos.

El análisis del nivel léxico, puso de manifiesto cómo la mina representa la continuación, o la concretización del destino prefigurado en "Hay que bajar." Además de compartir las mismas imágenes, aquélla representa la realización de diversas acciones que, en "Hay que bajar," se presentan como pertenecientes al futuro. Por lo tanto, se puede inferir que hay semejanzas en sus respectivos sentidos globales.

4. El PNE que propusimos es el siguiente: el hambre hace que la mina busque alimentarse del hombre (una acción reflexiva) y los nervios ayudan a localizar esta fuente alimenticia mientras la superficie guarda, fuera de alcance, otra fuente potencial.

F. INTERPRETACIÓN:

A estas alturas, nos parece obvio que "la mina" es el destino subterráneo al cual "hay que bajar" y que, por lo tanto, hay una semejanza entre sus respectivos sentidos globales. En otras palabras, "la mina" sería

esa fábrica de reciclaje por la cual pasamos para continuar en nuestros ciclos naturales. Además, esa actitud ambigua que muestra h.l. en "Hay que bajar" se explica, hasta cierto punto, porque, como hemos sugerido, él también tiene que bajar a "la mina." En conclusión, aunque el 'reciclaje humano' es un fenómeno natural e inevitable, a h.l. le inspira un sentimiento de repugnancia y hostilidad.

Esta actitud no es sorprendente si se considera la caracterización que se ha hecho de la poesía hidalguiana: el "poeta vital." Al respecto, dice De Torre, refiriéndose a Raíz:

> Pero de ningún modo hay ni una sola huella de resignación a la muerte en todo el libro. Sí sabe el poeta que ésta existe y también que morirá él, pero no se somete a ella y menos solo (475).

Frente a "la mina," h.l. se muestra hostil pero, al mismo tiempo, comprende que ésta ejecuta una función vital. Es decir, como explica De Torre, no se resigna a la muerte pero, acepta su destino natural:

> La naturaleza es una fuerza primigenia arrolladora que tiene el poder de conceder eternidad o continuación. En una fusión total, pero no permanente, con la naturaleza, el poeta espera recibir de ella la vitalidad necesario para luego ser lanzado por ella y existir a la par con la naturaleza, pero sin perder él su identidad (475).

La otra posibilidad concierne a la mina como construcción humana; lo que explicaría el desdén que muestra h.l. hacia el receptor que, en este caso, representaría a los dueños. De tal modo que se recibiría cierto grado de satisfacción al informar a dichos hombres codiciosos que ellos también van a pasar por el mismo infierno en el cual murieron sus mineros. De hecho, este poema fue escrito en una época en la cual la opresión de los mineros y,

en general, de los obreros, era la norma en España. Explica Ibárruri, en Guerra y revolución en España: 1936-1939), que el obrero español era víctima de un sistema corrompido del capitalismo:

> España fue gobernada, independientemente de las cambiantes fórmulas políticas, por el bloque de los grandes terratenientes y capitalistas, que pesaba duramente sobre la vida de la clase obrera y de las masas campesinas. . . . Sus extraordinarias riquezas minerales no fueron explotadas para la industrialización y el progreso del país, sino que sirvieron, en primer lugar, para desarrollar la metalurgia inglesa. España quedó cubierta de verdaderos Gibraltares económicos como Riotinto, Luchana Mining, Orconera, Peñarroya, Société Royale Asturienne des Mines, etc. (20).

Como se manifiesta una dualidad en la interpretación, debe ser incluida en nuestra interpretación del sentido global de "La mina." (1) Después de establecer que "hay que bajar" a un subterráneo vivo para ser reciclado, h.l. describe dicho subterráneo como un ente vivo que se alimenta de los muertos. A pesar de que su conocimiento del destino final satisface su curiosidad existencial, no le consuela. Por lo tanto, siente disgusto hacia la mina en la cual se destroza con despecho. (2) La mina representa también la horrorosa construcción humana mediante la cual la clase alta, (el receptor), se enriquece explotando al proletariado. De tal modo que, h.l. muestra repugnancia hacia el receptor y, al mismo tiempo, hacia el infierno obrero por el cual pasarán, eventualmente, estos ricos cuya codicia lo creó.

IV. "FIJAOS BIEN:"

A. SITUACIÓN DE ENUNCIACIÓN LÍRICA:

Emisor: En su discurso, h.l. se identifica dos veces a sí mismo como "un buen gobernador" (vs. 10 y 17). Por lo tanto, se puede inferir que es como un "representante del Gobierno en algún establecimiento público"[17] y que se encarga de representar al público como mediador entre el referente y el receptor. Además, somos inducidos a pensar que **es** "un **buen** gobernador" por tres indicios: su honestidad ["os confieso" (v. 11)], su deseo de guíar ["me gusta dar consejos" (v. 17)] y su preocupación casi paternal ["hijos míos" (v. 19)] por el receptor. En conclusión, h.l. está presente en segundo grado (dice "yo," haciéndose objeto de la auto-referencia) y revela sus buenas intenciones como gobernador a través del buen trato que acuerda al receptor.

Receptor: El título mismo, "Fijaos bien," indica que el discurso está dirigido a un "vosotros," y como se tematiza a un "Él," concluimos que el receptor está también presente en segundo grado. Además, se refiere al receptor como "hijos míos;" con lo cual lo sitúa en una posición de subordinación. Por ende, y desde la perspectiva del emisor, se podría atribuir al receptor características tales como: la inocencia, la vulnerabilidad, la ignorancia, etc. También, la naturaleza del discurso sugiere que el receptor **necesita** fijarse en los consejos de h.l. y, por lo tanto, concluimos que carece de sabiduría.

Para finalizar, por la mención de "los adolescentes" (v. 30), el apóstrofe "hijos míos" (v. 19) y el ofrecimiento de consejos, inferimos que

el receptor no es necesariamente joven pero, que carece de experiencia con el referente y, por consiguiente, requiere la dirección de h.l.

Discurso de referencia: Hay varios términos claves que contribuyen en identificar el discurso de referencia, por ejemplo: "fijaos" (título y v. 1), "gobernador" (vs. 10 y 17), "consejos" (v. 17), "no volvais" (x2 v. 19), "hijos míos" (v. 19), "cuidaos" (v. 23), "gritad" (x2 v. 28) y "salvaros" (v. 31). Gracias a dichos términos, es posible inferir que el discurso proviene de alguien que se cree "gobernador" y está orientado hacia un receptor que aquél considera como hijos suyos y el discurso mismo consta de consejos y órdenes que, aparentemente, tienen como propósito la salvación del otro. Por consiguiente, defenimos el discurso como un **aviso**, en el sentido de: "noticia o advertencia que se comunica a alguien; precaución, atención, cuidado."[18]

Habiendo identificado a h.l. como "un buen gobernador" y al receptor como "hijos míos," podemos actualizar una serie de reglas implícitas que median en un discurso de este tipo. Pero antes, será necesario determinar en qué consiste el referente al cual, aunque nunca lo menciona directamente, alude el discurso y que, a nuestro juicio, parece ser la muerte; más precisamente, la muerte de otro. Prueba de ello se encuentra en la manera en que el poema aspectualiza el referente: "árbol seco" (v. 2), "aquel hombre muerto" (v. 4), "el esqueleto de su sonrisa" (v. 7), "del alba solitaria" (v. 9) y "esos fantasmas" (v. 24).

Ahora bien, mientras el receptor es inocente y vulnerable frente a la muerte, h.l. parece saber por experiencia cómo enfrentarse con ella. Por lo tanto, podemos proponer entre h.l., el receptor y el referente, las siguientes

relaciones: h.l. posee un conocimiento sobre la muerte del cual carece el receptor; h.l. ya la habría experimentado y el receptor no; por lo tanto, aquél podría enseñarle a enfrentarse con ella. Visto de esta manera, el aviso de h.l. parece ser un intento por proteger al receptor; no de una muerte inevitable, sino de la perturbación que podría provocarle la muerte de otro. En conclusión, aunque h.l. parece estar capacitado en este asunto, confiesa una debilidad ["no sé en dónde sepultar los cadáveres" (v. 11)]; no obstante, el propósito de su aviso parece ser digno y su preocupación por el receptor, genuina.

B. LA FORMA EXTERNA:

Este poema de 33 versos, también carece de isosilabismo y de rima. De hecho, de los cuatro poemas que forman nuestro *corpus*, es el que muestra un mayor grado de libertad formal. Por ende, su discurso es él que fluye con menos transgresiones poéticas. Sin embargo, aunque despliega menos recursos en el nivel puramente fónico, su dimensión poética se funda en la intensa utilización del lenguaje figurado; en otras palabras, el poema compensa la debilidad del nivel sonoro mediante numerosas imágenes surrealistas.

En todo caso, gracias a la anáfora, se producen efectos rítmicos: "Aquel hombre **muerto** . . . / está bien **muerto**" (vs. 4-5), "Como buen gobernador" (vs. 10 y 17), "no volvais la cabeza, hijos míos, no volvais la cabeza" (v. 19) y "gritad fuerte, gritad muy fuerte" (v. 28). De tal modo que las anáforas, además de producir un ritmo, ponen énfasis semántico en el muerto, el gobernador y en dos mandatos; sin embargo, el ritmo interno

(producido por aliteraciones) es más bien débil y la poetisidad descansa en la osadía de las imágenes.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS Y LOS TROPOS:

Las figuras de pensamiento:

símil - un árbol seco como una flauta de alambre (v. 2)

hipérbole - gritad muy fuerte, / hasta conseguir detener la subida de las mareas (vs. 28-29)

sinestesia - un dolor amarillo (v. 27)

personificación - el esqueleto de su sonrisa (v. 7)
- del alba solitaria (v. 9)
- los cadáveres / de tantas y tantas estrellas (vs. 11-12)
- tantas islas dormidas que no encuentran su archipiélago (v. 13)
- tantos zapatos desorientados / que han perdido su pareja y andan sonámbulos, / errando (vs. 14-16)

Los tropos:

metáfora - corazones diminutos (hojas) (v. 3)
- le cuelgan de las pestañas (ramas) (v. 3)

Este poema emplea diversas figuras de pensamiento (sobre todo, la personificación), dos metáforas y omite toda figura de lenguaje o de dicción. Por lo tanto, concentraremos nuestro análisis en cómo operan las personificaciones que, además de ser las más recurrentes, tienen, a nuestro juicio, una textura específica y sirven para atribuir a cinco objetos inanimados, las siguientes cualidades: "esqueleto" (v. 7), "solitaria" (v. 9), "cadáveres" (v. 11), "dormidas" (v. 13), "desorientados" (v. 14) y "sonámbulos" (v. 15).

Así, mientras identificamos los términos "esqueleto," "cadáveres" y "dormidas" como connotadores de la muerte, ("dormid[o]," en el sentido del

sueño eterno), nos parece que los demás, "solitaria," "desorientados" y "sonámbulos" sugieren que la muerte en cuestión ocurre sin paz. Es decir, la muerte es intempestiva y, por lo tanto, el muerto sigue "errando" (v. 16) "sonámbulo" (v. 15) como un "fantasma" (v. 24). Es como si el muerto dejara algo por hacer y por eso: "se asome a cada minuto" (v. 8), "tantas islas dormidas [] no encuentran su archipiélago" (v. 13) y "tantos zapatos desorientados [] / han perdido su pareja" (vs. 14-15). En todo caso, parece que la muerte es intempestiva y, por ende, su víctima no está preparada.

Para apoyar estas conclusiones, definiremos el "fantasma" al cual alude el poema en los siguientes términos: espíritu desencarnado de un muerto que se imagina como errante entre los vivos. A nuestro juicio, el poema enfatiza esta característica de interrumpción súbita propia de la muerte; el que nos pueda sorprender cuando no estamos preparados y, con ello, nos condena a persistir como fantasmas para los que nos sobreviven. Bajo este aspecto, la muerte tiene efectos continuos en dos niveles: (1) el muerto sigue existiendo como un fantasma que vaga perdido y sonámbulo y, (2), las personas asociadas con el muerto sufren de "los bruscos despertares en los sueños" (v. 25), del "dolor amarillo" (v. 27) y les resulta "inútil tratar de evitar / que el esqueleto de su sonrisa / se asome a cada minuto" (vs. 6-8). En otras palabras, la muerte puede matar a un individuo, pero pena a muchos y el único remedio que se ofrece es el de gritar tan fuerte "hasta conseguir detener la subida de las mareas" (v. 29).

En conclusión, las personificaciones generan una imagen englobante de 'almas perdidas:' "los cadáveres de [] estrellas" (vs. 11-12), las "islas dormidas" (v. 13), los "zapatos desorientados" (v. 14), en fin, los

"fantasmas" (v. 24) que, a nuestro juicio, se generan "el día en que la luz se rompa" (v. 32). Por lo tanto, el propósito aparente del discurso es el de advertir al receptor sobre la existencia de estos fantasmas para que pueda enfrentarse con ellos. Así, dice, por ejemplo, "Cuidaos de ese pez verde [] / porque en él anidan esos fantasmas" (vs. 23-24) y luego, "Sólo de esta forma podréis salvaros / el día en que la luz se rompa" (vs. 31-32).

D. EL ACONTECER:

A continuación, ofrecemos una lista de los EN que componen "Fijaos bien." Adviértase que el poema alude a acciones futuras y condicionales; las que incluimos en los EN estáticos:

1. un muerto intentó sonreír (v. 4)

    -sabemos que está muerto (v. 4)
    -su sonrisa se asomará (v. 8)
        -se derrumbará (v. 8)

2. unos zapatos han perdido su pareja (vs. 14-15)

    -andan sonámbulos (v. 15)
    -erran por charcas (v. 16)

3. h.l. avisa: "fijaos" (v. 1)
    -unos corazones le cuelgan de un árbol (vs. 2-3)

4. h.l. confiesa (v. 11)

    -no sabe en dónde sepultar los cadáveres (v. 11)
    -no sabe qué hacer con islas (v. 13)
    -no sabe adónde conducir zapatos (v. 14)

5. h.l. avisa: "no volvais la cabeza" (v. 19)

    -si la luna se pone violeta (v. 18)
    -eso provocaría la lluvia (v. 20)

6. h.l. avisa: "Cuidaos" (v. 23)

-el pez vive debajo de cabañas (v. 23)
-en él anidan fantasmas (v. 24)
-los fantasmas producen despertares (v. 25)

7. h.l. avisa: "gritad" (v. 28)

-si sentís un dolor (v. 27)
-para detener las mareas (v. 29)
-para provocar disturbios (v. 30)
-para salvaros (v. 31)
-cuando la luz se rompa (v. 32)
-cuando sus vidrios os penetran en los ojos (v. 33)

A partir de esta lista, es posible sintetizar el PNE que ofrecemos a continuación:

H.l. es el Sujeto, y como se denomina a sí mismo "gobernador" y actúa de acuerdo a ese título (le da órdenes, consejos y dirección a un público), concluímos que su Dor es el **oficio** (Of) de gobernador. Es decir, h.l. no **es** necesariamente gobernador pero, al relacionarse con el referente y con el receptor, asume las responsabilidades que definen dicho oficio. El Ov que busca conseguir es: tratar de preparar al receptor para que pueda enfrentarse con la muerte; de hecho, su propósito es él de salvar al receptor ("Sólo de esta forma podréis salvaros" (v. 31)). Así, concluímos que el Ov de h.l. es la salvación (Sv) del receptor y quien se beneficiará con la Sv conseguida por h.l. será el mismo receptor (R). Finalmente, su línea de acción se ve del siguiente modo:

Dor (Of) ---> S (h.l.) ---> Ov (Sv) ---> Drio (R)

En cuanto al Ay que facilita la conjunción de S con O se actualiza en el mismo aviso (A) que procura h.l. Es decir, sólo mediante su discurso

puede h.l. advertir al receptor de antemano con la esperanza de salvarle del peligro inminente. Sin embargo, pese a que h.l. transmite su mensaje, existe un Op que podría dificultar la conjunción de O. Éste se genera cuando alguien se muere o, "el día en que la luz se rompa" (v. 32). Es decir, el Op se manifiesta en "esos fantasmas [F] / que producen los bruscos despertares en los sueños" (vs. 24-25) y que inducen el "dolor amarillo en los cabellos" (v. 27); en fin, los F que le penan a R, y que dificultan su salvación. Por lo tanto, el PNE se completa del siguiente modo:

(Ay) A

(Dor) Of ---> (S) h.l. ---> (Ov) Sv ---> (Drio) R

(Op) F

Valga mencionar que, aunque establecimos que Of es el Dor que inspira el eje del deseo, a nuestro juicio, no se puede concluir que h.l. quiera salvar al receptor simplemente porque tal acción forma parte de las responsabilidades de un "gobernador," sino también porque, como ya hemos dicho, h.l. es un **buen** gobernador y, por lo tanto, gran parte de su motivación depende de su buena voluntad. A estas alturas, parece que el deseo de h.l. se fundamenta en una preocupación genuina por el receptor pero, lo que no está muy claro es si, aunque lograra transmitir su mensaje, conseguiría con ello ayudar al receptor. En otras palabras, no se puede saber si h.l. conjunta o no S porque es una acción que se proyecta hacia el futuro.

E. SÍNTESIS DEL ANÁLISIS:

1. El análisis de la situación de enunciación lírica revela que h.l. se autodenomina "gobernador" porque media entre el referente y el receptor, al que denomina "hijos míos," con lo cual lo sitúa en una posición de

subordinación. En buenas cuentas, ambos están presentes en segundo grado y la relación que media entre ellos ofrece numerosos indicios que permiten su caracterización; razón por la cual, este nivel contribuye mucho a la interpretación del sentido global del poema. Así, por ejemplo, hemos determinado que el discurso posee las características de un aviso cuyo propósito se funda en buenas intenciones.

2. De todos los poemas analizados, éste es el que muestra el mayor grado de libertad en la versificación. En el nivel fónico, las aliteraciones son menos frecuentes pero, se establece un ritmo a través de las anáforas. Éstas llaman la atención sobre los siguientes elementos que son claves para el sentido del poema: el muerto, el gobernador y los dos mandatos, "no volvais la cabeza" y "gritad fuerte." Así, aunque en un grado menor, el estrato sonoro ejerce una influencia semántica.

3. La figura más recurrente es la personificación, cuya función predominante en este caso consiste en atribuir a los objetos inanimados cualidades asociadas con la muerte y el sonambulismo; atribución con la cual se crea una imagen de 'almas perdidas' o, como lo dice el poema, de "fantasmas." Al definir el fantasma, determinamos que la muerte reclama dos tipos de víctimas: el muerto y sus sobrevivientes, de donde se desprende que el uso de esta figura contribuye al sentido global por cuanto genera los "fantasmas" contra los cuales h.l. intenta prevenir al receptor.

4. El PNE que decodificamos posee la siguiente estructura: por asumir las responsabilidades de un gobernador y por su buena voluntad, h.l. busca preparar al receptor para su encuentro con la muerte; es un acto generoso del cual éste se beneficiaría; el aviso es el medio por el cual h.l. puede

comunicar al receptor sus consejos y advertencias pero, no obstante, los fantasmas, que aparecen con la muerte y que penan a los vivos, podrían poner en peligro la salvación del receptor.

F. INTERPRETACIÓN:

Aunque este aviso se podría aplicar a cualquier persona, parece que, en este poema, h.l. ha dirigido su discurso a un público más específico: a quienes todavía no han experimentado la muerte de otro, o no saben enfrentarse con ella. Bajo este aspecto, su discurso surge como un intento para preparar a los ingenuos porque, según ya lo explicamos, la muerte suele ser súbita y coger a sus víctimas desprevenidas. Al considerar la sabiduría que muestra h.l. en este asunto, se podría interpretar su actitud como si él mismo hubiera experimentado ya la muerte de otro (quizás, como los "zapatos desorientados," había "perdido su pareja") y, dado el grado de preocupación que muestra hacia el receptor, podríamos concluir que dicha experiencia le habría afectado severamente.

Por otro lado, pese al énfasis puesto en las connotaciones negativas de la muerte, h.l. la acepta como un fenómeno natural. A pesar de su mención de "esqueleto[s]" (v. 7), "cadáveres" (v. 11), "bruscos despertares" (v. 25) y "dolor[es] amarillo[s]" (v. 27) y pese a que confiesa que no sabe cómo tratar con la muerte, dice que "[le] gustan las cosas en su sitio" (v. 10); o, en otras palabras, los muertos en sus sepulcros. En conclusión, h.l. está intensamente preocupado por la muerte y, sobre todo en este poema, por los efectos que produce en los otros pero, al fin, no puede esconder que la acepta.

Aunque no se puede identificar a h.l. con el autor, después de cumplir los cuatro análisis, se nota que los h.l. de los cuatro poemas se muestran seguros y desafiantes frente a sus respectivos problemas existenciales. Por lo tanto y bajo este respecto, sugeriríamos que la poesía de Hidalgo (en el contexto de nuestro *corpus*) promueve una actitud desafiante frente a los enigmas que plantea la existencia humana; aunque, por otro lado, sugiera la imposibilidad de liberarnos del sentimiento de insignificancia que nos aqueja de vez en cuando. En "Fijaos bien," por ejemplo, se pone de manifiesto que el hombre es incapaz de desafiar a la muerte; así, "aquel hombre muerto que intentó sonreír" (v. 4) no pudo porque "está bien muerto" (v. 5) y, además, "es inútil tratar de evitar / que el esqueleto de su sonrisa / se asome a cada minuto" (vs. 6-8). En conclusión, por más vital que sea la actitud hidalguiana hacia la existencia humana, deja traslucir, sobre todo en "Fijaos bien," que el hombre está encuadrado en los parámetros de su vida y que está a merced de fuerzas cuya naturaleza no puede comprender.

A estas alturas, nos parece significativa la actitud que h.l. muestra hacia la muerte; la cual no busca resignación, sino más bien la comprensión de su dura realidad y el deseo de prepararse para ella. De tal modo que su actitud parece ser utilitaria, y, dadas las opiniones de ciertos críticos, cabe preguntarse: ¿dónde está su fe? ¿por qué, en cuanto a la muerte, no aconseja al receptor buscar consuelo en Dios?

Para finalizar, proyectamos la siguiente interpretación de su sentido global: H.l., dotado de un aparente conocimiento de la muerte, conforta a un receptor vulnerable para que éste pueda enfrentarse con la muerte de otro; la cual suele ser intempestiva y penosa.

CONCLUSIONES

I. RECONTEXTUALIZACIÓN:

Desde un comienzo, la poesía de J.L. Hidalgo parece oponerse a las creencias religiosas tradicionales en cuanto al origen y al destino de la vida humana. Dado el contexto en que la escribió, esto no es sorprendente; a nuestro poeta le tocó vivir en una época inestable, tanto en el campo socio-político como en el filosófico. Por un lado, la Revolución Bolshevique de 1917 inspiró en Europa una nueva manera de ver lo social; por otro, los grandes pensadores como Nietzsche, Unamuno y Heideger trastornaron los fundamentos de la filosofía clásica. Como pintor y poeta, Hidalgo elaboró temas surrealistas; lo que, por entonces, presuponía una buena dósis de libertad mental. Además, se interesó en la astronomía (o quizás, más específicamente en lo que hoy se llama astrofísica), en una época en que Freud consolidaba los fundamentos del psicoanálisis, Einstein revolucionaba la concepción newtoniana del universo y el Origen de las especies (1869) todavía escandalizaba a buena parte de la sociedad. De tal modo que, bajo estas condiciones, no es tan difícil comprender por qué un joven inteligente, educado y sensible fue incapaz de conformarse con una visión del mundo estríctamente religiosa.

Por otra parte, no se debe olvidar que los poemas analizados se escribieron cuando su país se estaba dividiendo en dos campos: la burguesía, que quería mantener el viejo sistema y, el lado 'liberal,' que buscaba reformas. Por una parte, se quería preservar, entre otras cosas, los ideales religiosos, y por otra, abandonar las convenciones restrictivas del

antiguo régimen. Evidentemente, Hidalgo, como casi todo artista e intelectual de su tiempo, se ubicó entre estos últimos; lo que explica su exploración de temas que, hasta entonces, se consideraban radicales. Sin embargo, cuando se piensa en lo que debió significar para él el ser reclutado en el ejército que, justamente, mataba a dichos 'liberales,' se puede entender por qué dejó de alzar su voz revolucionaria. El asesinato de García Lorca, por ejemplo, puso fin definitivo a la tolerancia hacia quienes expresaban tales pensamientos. Ahora bien, si se toman en cuenta los peligros propios de ese período que, con la victoria de los nacionalistas iba a durar casi cuatro décadas, se puede comprender por qué a nuestro joven intelectual no le quedó otra alternativa que suprimir sus ideas radicales para conformarse a la nueva ortodoxia.

Al respecto, recuédese que los poemas escritos antes de la guerra trataban de temas considerados tabú, (por eso hubo dificultades para publicarlas después), mientras los que se escribieron bajo el imperio de la dictadura eran más aceptables; aunque todavía se perciba en algunos trazas de la misma actitud rebelde. En todo caso, resulta obvio que Los muertos no promueve la misma visión materialista del mundo que identificamos en Raíz; pero, como aquélla fue su obra más conocida, la evaluación crítica de Hidalgo suele hacerse desde este último libro, sin tomar en consideración el contexto en el cual fue escrito ni la visión del mundo que expresaban sus obras anteriores.

En conclusión, a pesar del agnosticismo patente en algunos poemas de su obra más conocida, parece que por la mera mención de Dios, (algo más bien atípico en el conjunto de la poesía hidalguiana), varios críticos lo

han interpretado sin más como un poeta religioso. Ha sido, pues, a partir de este equívoco que sentimos la necesidad de escribir una tesis que propusiera una solución alternativa.

II. NUESTRA PROPUESTA:

Fue, justamente, por las ambigüedades e imprecisiones descritas que decidimos explicitar el campo teórico dentro del cual se sitúa nuestra investigación, definir el aparato teórico y conceptual a partir del cual obtendríamos las conclusiones. De este modo, esperamos evitar parcialmente los errores cometidos por algunos críticos cuyas interpretaciones, la mayoría de las veces de índole general, parecen basadas en meras intuiciones. En nuestro caso, si bien hemos partido de intuiciones acerca del sentido global de los textos, las hemos sometido a dos operaciones que, a nuestro juicio, podrían garantizar su sensatez: (1), las expresamos de manera clara y coherente y (2), mediante el examen de los diversos factores que posibilitan la significación, intentamos comprobar si estaban estructurados de tal modo que promovían parcial o totalmente el sentido global propuesto como hipótesis.

III. LOS RESULTADOS:

A continuación, sintetizaremos los resultados obtenidos pero, antes, recordemos que la hipótesis que queríamos poner a prueba era la siguiente: los poemas que forman nuestro *corpus* promueven una visión materialista del sentido y del origen de la vida humana. Por lo tanto, a la hora de evaluarla, se deben tener en cuenta los dos extremos posibles: por un lado, la explicación de la condición existencial del hombre se encuentra en su

condición de ente natural, vale decir, material; y por otro, es el producto de la creación divina; o sea, la explicación tradicional de la religión católica.

A. "ASÍ ME IRÉ AFIRMANDO:"

En el caso de este poema, los resultados de cada etapa del análisis apuntan a la misma conclusión. Se reconoce la inmensidad del universo, cuya relación recíproca con el ser humano implica la insignificancia de este último. Sin embargo, al reconocer que la vida existe tanto en sí como en dicho universo, se puede comprobar su grandeza porque, desde una perspectiva opuesta, esta vida lo encierra todo; incluso el *cosmos*.

En conclusión, a la hora de enfrentar las dudas existenciales, este poema ni siquiera sugiere la necesidad de creer en un Dios, sino que el h.l., representante metonímico de la especie humana, afirma su existencia y, por ende, su significación, mediante la toma de conciencia de su ser material.

B. "HAY QUE BAJAR:"

Este poema, también pone en evidencia la visión materialista que identificamos en el anterior porque, aún cuando trata de nuestro destino mortal, en ningún momento hace alusión a un alma eterna ni tampoco al Dios que, supuestamente, la gobierna. De hecho, es inicialmente una representación, que no evita lo terrible y repugnante, de lo que le sucede al muerto sepultado. Aunque, al final, presenta la desintegración del cuerpo como un proceso natural de purificación; es decir, el reciclaje de nuestro substrato material. En suma, el poema parece decirnos que son las fuerzas naturales las que determinan nuestro destino último, no las divinas.

C. "LA MINA:"

Este poema describe el lugar físico al cual "Hay que bajar." Pero, aunque se sepa racionalmente que es un destino natural e inevitable, lo que debería resolver todas las dudas existenciales, el conocimiento no consuela. No obstante, aquí se pone nuevamente de relieve la comprensión de nuestra eventual e inevitable descomposición material. La tierra nos recibe, nos recicla y nos devuelve a nuestros orígenes cósmicos.

Este poema no solamente carece de cualquier matiz religioso, sino que incluso contiene numerosas pistas que nos inducen a pensar que, en otra isotopía, alude a los dueños de las minas y a la clase alta en general; la misma que, en los años 30, luchaba por mantener las viejas tradiciones cristianas. De tal modo que, este poema incluso se puede interpretar como un ataque dirigido hacia aquéllos que sostenían tales 'valores.'

D. "FIJAOS BIEN:"

El sentido global de este poema es pertinente porque, en él, sobresale la ausencia de la fe cristiana frente al problema de la muerte que, como vimos en los análisis anteriores, es el destino inevitable que espera a todo ser vivo. Así, pues, este poema encarna la intención de advertir al destinatario de la necesidad de prepararse para la muerte. Su mensaje parece claro: estamos completamente a merced de las fuerzas naturales simbolizadas por la muerte; evento que, por su impredecibilidad, exige el estar preparado para enfrentarlo.

En todo caso, nuevamente se interpreta la muerte simplemente como la consecuencia natural del estar vivo, y no como un fenómeno en el cual interviene un ser supremo. Por consiguiente, concluimos que, en "Fijaos

bien," no hay ni una sola huella de filosofía idealista sino una clara conciencia materialista.

IV. EVALUACIÓN:

A nuestro juicio, los resultados obtenidos de los análisis apoyan nuestra hipótesis de base. Pero, cabe preguntarse una vez más, ¿con qué fin hemos emprendido esta tarea?

Para comenzar, no nos propusimos encontrar la verdadera creencia espiritual de Hidalgo, ya que esta empresa rebasa el ámbito de los estudios literarios tal como nosotros los concibimos, sino que queríamos demostrar cómo, mediante un estudio más sistemático, era posible poner de manifiesto la visión materialista que generan los poemas más conocidos de Raíz. Por lo tanto, creemos que los resultados de nuestra investigación justifican una reconsideración de la crítica tradicional que sólo ha propuesto interpretaciones generales para defender un eventual espiritualismo hidalguiano. Además, aquí cabe enfatizar cuan importante es tener en cuenta, no solamente la tónica materialista de los poemas escritos antes de la guerra, sino también, la feroz censura bajo la cual fueron escritos los de la posguerra.

Finalmente, nos parece que todavía falta un estudio para examinar este mismo problema en el caso de Los muertos. A pesar de que esta obra sugiere una posible creencia en Dios, contiene, al mismo tiempo, composiciones que parecen promover actitudes agnósticas y ateas; circunstancia por la cual produce cierta ambigüedad que, sobre todo para los interesados en Hidalgo, sería interesante resolver.

NOTAS

[1] Una de las causas que el lado nacional-franquista decidió defender y promover fue la preservación de la tradición católica frente a la amenaza revolucionaria de la República.

[2] Vicente Aleixandre, carta a José Luis Hidalgo en Uceda, Antología poética 22.

[3] Contestación de D. Ridruejo, en Antonio Beneyto, Censura y política en los escritores españoles. en Manuel Mantero, Poetas españoles de posguerra 18.

[4] Estos poemas se encuentran en el Apéndice de la página 120.

[5] Diccionario de la Real Academia Española, ed. 1984.

[6] Diccionario de la Real Academia Española, ed. 1984.

[7] Adviértase que, de aquí en adelante, toda cita de las obras de Hidalgo será de la Obra poética completa de María de Gracia Ifach e incluirá, primero, el número de la página seguido por el de los versos.

[8] Esta cita figura en los dos artículos de Emilio E. de Torre que incluimos en nuestra bibliografía: "José Luis Hidalgo: Poeta vital" (72) y "Luz, vida y Antonio Quirós en José Luis Hidalgo" (472).

[9] Cabe mencionar aquí que, además de las obras mencionadas, nos hemos servido de la "Guía para el análisis de un poema" (manuscrito), del Profesor José R. Varela (Department of Romance Languages, University of Alberta).

[10] Programa Narrativo: elemento de base en el Modelo Actancial de Julien Algirdas Greimas que adoptamos para nuestro método.

[11] Culioli, A. "Sur quelques contradictions en linguistique," Communications, 20, 83-91. en Caron, Las regulaciones del discurso 62.

[12] La mayor parte de este apartado consiste en una síntesis de la "Guía" de Varela, (7-9).

[13] Para evitar confusiones entre el destinatario de la situación de enunciación y el Destinatario del MA, sustituiremos el primero por el término "receptor."

[14] la "corriente," interpretado como el río; frecuentemente utilizado como símbolo del tiempo (que pasa eternamente).

[15] En "Aquella noche," de Raíz, el discurso imita una canción de cuna pero, en lugar de calmar al receptor (el fin que se esperaría de tal discurso), h.l. lo amenaza con imágenes aterradoras; de tal modo que invierte el propósito del discurso de referencia.

[16] Entropía: fuerza constante del universo en que todo tiende hacia el desorden.

[17] Diccionario de la Real Academia Española, ed. 1984.

[18] Diccionario de la Real Academia Española, ed. 1984.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS CITADAS:

Bourne, Louis. "José Luis Hidalgo en Los muertos: El sueño angustiado de Dios de un árbol humano." Antípodas Dec., 2 (1989): 125-28.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1976.

Brock, Thomas D. and Michael T. Madigan. Biology of Microorganisms. 6th ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1991.

Cantalapiedra, Aurelio García. Tiempo y vida de José Luis Hidalgo. Madrid: Taurus, 1975.

Caron, Jean. Las regulaciones del discurso. Madrid: Gredos, 1989.

Cohen, Jean. La estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1970.

Culioli, A. "Sur quelques contradictions en linguistique." Communications 20 (1973): 83-91.

Davis, Robert Con and Ronald Schleifer. Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory. Singapore: Longman, 1991.

Diccionario de la Real Academia Española. ed. 1984.

Fernández Rodríguez, Lidio Jesús. "Ésthétique et expression surréalistes chez José Luis Hidalgo." Iris 3 (1982): 15-45.

--- . "La noche, el árbol y el cuerpo: Semiótica de un poema de José Luis Hidalgo." BBMP 66 (1990): 213-28.

Friedman, Edward H. et al., eds. Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica. 2nd ed. New York: Random House, 1989.

González Herrán, J.M. "Contenido y temas en Los muertos de José Luis Hidalgo." BBMP 48 (1972): 407-54.

Gracia Ifach, María de. Cuatro poetas de hoy. Madrid: Taurus, 1960.

Hidalgo, José Luis. Obra poética completa. Ed. María de Gracia Ifach. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1976.

--- . Antología poética. Ed. Julia Uceda. Madrid: Aguilar, 1970.

Ibárruri, Dolores, et al., eds. Guerra y revolución en España: 1936-1939. Moscú: Progreso, 1967.

Lacey, A.R. A Dictionary of Philosophy. London: Routledge and Kegan Paul: 1976.

Lotman, Yury. Analysis of the Poetic Text. Trans. D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.

Mantero, Manuel. Poetas españoles de posguerra. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

Ruiz Soriano, Francisco. "En torno a los tópicos del 'hombre vacío' en un poeta de postguerra: José Luis Hidalgo." BBMP 69 (1993): 225-244.

Sanz Villanueva, Santos. Historia de la literatura española 6/2: Literatura actual. Barcelona: Ariel, 1984.

Torre Gracia, Emilio E. de. "José Luis Hidalgo: Poeta vital." HR 49:4 (1981): 469-82.

--- . "Luz, vida y Antonio Quiros en José Luis Hidalgo." Ojancano 1:1 (1988): 71-80.

Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria. Madrid: Alianza, 1979.

II. OBRAS CONSULTADAS:

Barthes, Roland. Writing Degree Zero. Ed. Susan Sontag. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968.

Cohen, J.M. Ed. The Penguin Book of Spanish Verse. 3rd ed. London: Penguin, 1988.

Diez Borque, José María Ed. Historia de la literatura española. Madrid: Taurus, 1980.

Greimas, A.J. Del sentido II: Ensayos semióticos. Ed. Esther Diamante. Madrid: Gredos, 1989.

---. Semántica estructural. Ed. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1973.

Gutmann, James Ed. Philosophy A to Z. New York: Grosset and Dunlap, 1963.

Lázaro Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1968.

Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. 3a ed. Barcelona: Ariel, 1983.

Morris, C.B. Surrealism and Spain: 1920-1936. Cambridge U.P.: Cambridge, 1972.

Preston, Paul. Ed. Revolution and War in Spain: 1931-1939. New York: Methuen, 1984.

Quilis, Antonio. Métrica española. 1a ed. Barcelona: Ariel, 1984.

Riffaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Ed. Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Romarís País, Andrés. "El sistema simbólico de Los muertos de José Luis Hidalgo." BBMP 58 (1982): 325-49.

Sebeok, Thomas A. Style in Language. Cambridge, Ma: MIT Press, 1960.

Selden, Raman. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 2nd ed. Lexington: Kentucky UP, 1989.

Stamm, James R. A Short History of Spanish Literature. New York: New York UP, 1979.

Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. 8a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary. ed. 1989.

Williams' Spanish and English Dictionary. ed. 1978.

APÉNDICE

"Así me iré afirmando"

Bajo la negra noche soy un inmenso SI.
Soy un inmenso SI que confirma su vida,
un SI que palpita o afirmación rotunda
de que soy, de que existo y moro sobre la tierra.
Bajo la negra noche, bajo el cielo profundo,
bajo el cuerno azulenco erizado de estrellas
me siento transcurrir como un solo latido
que estremece en el aire su coraza temblante.

Yo llevo aquí la vida.

Esta vida que encierra como una mano el mundo,
la vida o subterránea corriente de clamores
que baja hacia la tierra como serpiente viva
o se eleva cantando de amor hacia la luna.
No la sentís?
Es la savia del mundo que pasa por mi cuerpo,
la corriente que gira, cegor inagotable,
voz de retorno eterno por un mismo camino.

SI, SI, siento que me confirmo
porque soy para el mundo causa de su presencia.

"Hay que bajar"

(A Ricardo Juan)

Hay que bajar sin miedo.
Hay que bajar
hasta llegar al reino de las raíces
o de las garras,
a ese reino de las manos solitarias
cuya sangre no late,
donde las hormigas nos esparcerán (*sic*) bajo la tierra
con sus tenazas ardientes,
donde nuestra carne se abrirá como un grito
al cosquilleo escalofriante
de las patas de los insectos
y la viscosa masa de los gusanos

será como una lengua de perro babeante.
Al borde de la luz abandonarlo todo
y sepultarnos en la tierra
aunque nos crujan los huesos
y los nervios se nieguen a abandonarnos
estrangulando nuestra carne con un supremo abrazo.

Nos espera para besarnos la sangre de los volcanes
y el corazón de la tierra se abrirá silencioso para recibirnos.
Una voz nos dirá:
Al fin llegasteis, venid y purificaos.
(Nuestra sombra andará errante por la tierra, buscándonos,
con un temblor inquietante sobre los ojos).
Y nosotros, diseminados por las plantas, los árboles,
quizá en la niebla de aquel astro,
en la boca de esa serpiente muerta al borde de la noche
o en aquel cuerpo que está cayendo hace tantos años
sobre la luz azul de las nebulosas,
en cualquier masa inerte que se agita sin que la veamos.

Los minerales amarillos, el óxido,
las nubes, el agua
y hasta el fuego que se consume a sí mismo,
todo, todo, abrirá sus venas para recibirnos.

Tenéis miedo?
Yo os invito, bajemos juntos
y circulemos con la vida palpitante,
con esa vida oscura de los minerales
que nadie ha visto, pero que se presiente,
como el galope de los caballos con el oído en la tierra.
No oís la llamada?
Es la tierra
la tierra que nos busca para purificarnos
y arrojarnos de nuevo a la luz con su sudor doloroso.

"La mina"

Como una voz oscura camina (*sic*) bajo tierra
los nervios subterráneos que apagan los clamores,
los nervios subterráneos que avanzan lentamente
como una noche agria o un olvido profundo.

Son los nervios siniestros que buscan en las sombras
los cadáveres cárdenos de las muertas estrellas
con sus dedos frios (*sic*),
con sus dedos inertes en la noche de piedra.
El tacto se ha quedado muerto en la superficie,
arriba donde el sol mira nacer los pájaros,
arriba donde el agua sueña peces y árboles,
donde las flores viven con su aroma tranquilo
sin sapos nauseabundos que le amarguen el sueño.
Pero aquí ya no hay nada.
El sol es un vago recuerdo de luces amarillas,
el agua es un charco de barro inaccesible
y el aire está podrido por la luz de las lámparas.
No se oye nada.
Las tinieblas no cantan bajo el negro que corta,
las tinieblas que merden la cabeza ondulante
de ese pulpo de luz que baja de la tierra.
Debajo de esas piedras hay hombres aplastados,
hay hombres cuyo cuerpo mezclado con la arcilla
están dando su sangre como una luz fructífera
a las venas dormidas que suben a la vida.
Aun es la piel.
Pero ya es lepra oscura que corroe el planeta,
que irá abriendo un sepulcro en su carne doliente
para enterrar en él las tinieblas del mundo.
No. Nada se oye, nada.
Es la noche profunda. Siempre la agria noche que escupe sus [esquinas.
la noche que te agarra como un cuerno de toro,
la noche que te aprieta la voz en la garganta
como un grito de muerte,
como un tiro lejano.
Esta noche olvidada debajo de la tierra,
esta noche de barro que no ha visto la luna
y que han hecho los hombres con sus propias entrañas.
A dónde irá? Se aleja
como un cadáver turbio que ha crecido de pronto,
como un cadáver ciego que abre lentamente
la yedra de sus vértebras sobre el silencio último.
Ya sentimos la sangre de la tierra que pasa.
La sangre o fuego hirviente que corre como el agua,
la sangre como lava de un volcán palpitante
que hace latir el barro como una arteria viva.

La mina es todo esto.
Yo me destrozo fiero en este mar potente que me duele en el pecho
en este mar sin agua,
en este mar viscoso que amasan (*sic*) en los siglos
el silencio de la noche y este barro adherente.

"Fijaos bien"

Ante todo, fijaos bien en esto:
Aquí hay un árbol seco como una flauta de alambre
lleno de corazones diminutos que le cuelgan de las pestañas.
Aquel hombre muerto que intentó sonreir (*sic*)
está bien muerto. Todos lo sabemos.
Pero es inútil tratar de evitar
que el esqueleto de su sonrisa
se asome a cada minuto que se derrumba
por los balcones del alba solitaria.

Como buen gobernador, me gustan las cosas en su sitio:
Pero os confieso que no sé en dónde sepultar los cadáveres
de tantas y tantas estrellas,
qué hacer con tantas islas dormidas que no encuentran su
[archipiélago
y a dónde conducir tantos zapatos desorientados
que han perdido su pareja y andan sonámbulos,
errando por las charcas de los patios.
Como buen gobernador, me gusta dar consejos:
Si alguna noche la luna se pone de un hermoso color violeta
no volvais la cabeza, hijos míos, no volvais la cabeza.
Porque eso, sólo eso,
provocaría la lluvia de los sombreros de copa
y de las arpas sin cuerdas.
Cuidaos mucho de ese pez verde que vive debajo de las cabañas
porque en él anidan esos fantasmas
que producen los bruscos despertares en los sueños
y si alguna vez, al asomaros a un puente,
sentís un dolor amarillo en los cabellos
gritad fuerte, gritad muy fuerte,
hasta conseguir detener la subida de las mareas
y provocar disturbios en el desarrollo de los adolescentes.
Sólo de esta forma podréis salvaros
el día en que la luz se rompa
y sus vidrios os penetren en los ojos.

". . . y no saber adónde vamos,
¡ni de dónde venimos . . .!"

- Rubén Darío, "Lo fatal"